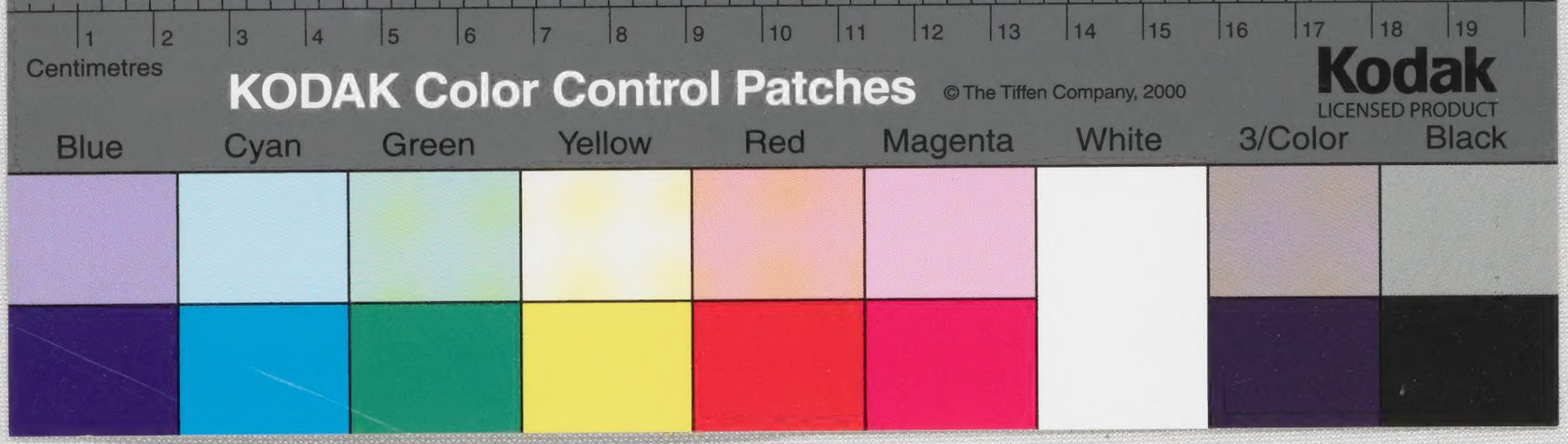

Centimetres
KODAK Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2000
Kodak
LICENSED PRODUCT
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black

東京大学総合図書館
0004317418

Alle Rechte vorbehalten.

E400
469

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Deutschland

von der Reformation bis auf die Gegenwart.

Von

Robert Prölß.

1423

Erster Band.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

sowie neuerdings, im Gegensatz zu den jüngeren Formen, als Althochdeutsch und Altniederdeutsch. Diese beiden Sprachzweige umfaßten wieder verschiedene Mundarten, das Althochdeutsche (die alemannische oder schwäbische, die baiersche und die oberfränkische Mundart), und das Altniederdeutsche (die niederfränkische und die sächsische Mundart). Die Vermittlung bildete das Mitteldeutsche die (hessische, die thüringische und die rheinische Mundart).

Ursprünglich bestanden zwischen dem Hoch- und dem Niederdeutschen nur Dialektunterschiede. Der Gegensatz beider wurde erst durch eine Lautverschiebung bei den dem Hochdeutschen angehörenden Stämmen herbeigeführt. In dieser älteren Form der deutschen Sprache war die Versbildung noch nicht blos an die Betonung oder das Gewicht der Sylben, sondern auch an die Quantität gebunden, insofern die Stärke des Nebentons (der Hauptton lag stets auf der Wurzelsylbe) durch die Länge oder Kürze der zunächst vorangehenden Sylbe bedingt wurde. Der älteste Vers bestand aus einer Langzeile von 8 Hebungen, die durch die Cäsur in zwei Hälften von je 4 Hebungen zerlegt wurde, die durch Alliteration, d. i. durch den Gleichlaut der am stärksten betonten Sylben, später (in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts) aber auch durch den Endreim, zusammengehalten wurden. Das erste ganz in Reimversen verfaßte uns bekannte Gedicht ist Otfried's Evangelienharmonie.

Der Schriftgebrauch blieb lange fast ganz in den Händen der Geistlichen. St. Gallen war eine der ersten und vornehmsten Pflegestätten der Wissenschaft und der Kunst, deren Förderung von Karl d. Gr. für eine der wichtigsten Regentenaufgaben gehalten wurde. Da er die Geistlichkeit ausschließlich damit betraute, wuchs deren Einfluß. Die Schulen von Tours und von Fulda wurden berühmt. Später traten Utrecht, Lüttich, Köln, Bremen, Hildesheim, Trier und Corvey hinzu. Auch Ludwig der Fromme verfolgte ähnliche Ziele, mehr noch die Ottonen, unter denen die classischen Studien einen mächtigen Aufschwung nahmen. Dieser Einfluß der deutschen Könige hörte jedoch mit der Unabhängigkeitserklärung der Kirche in geistlichen Dingen unter Gregor VII. auf. Von hier begann der Verfall der Dom- und der Klosterschulen.

Die ganze Zeit von Karl d. Gr. bis Heinrich IV. war mit Kämpfen des Königthums gegen die auf Unabhängigkeit dringende

Macht der Herzöge und Kirche erfüllt. Die von Karl d. Gr. aufgehobene Erblichkeit der Herzogswürde war um die Wende des 9. zum 10. Jahrhundert schon wieder hergestellt. Die kleineren Herren machten sich dieses Beispiel zu Nutze. Sie unterwarfen sich die bisher freigesessenen Bauern, die in ein Verhältniß der Hörigkeit geriethen, das sie von dem Genuß der politischen und bürgerlichen Freiheiten mehr und mehr ausschloß. Später wurden aber auch noch die großen Reichsämter erblich und die Güter des Reichs kamen in den Besitz einzelner Großen und kirchlichen Stifter. Es entstand ein erblicher Fürsten-, ein besonderer Ritterstand, denen gegenüber sich das Städtewesen und in diesem ein Bürgerstand ausbildete, der in dem Kampfe der Könige gegen die Fürsten längere Zeit meist auf die Seite der ersteren trat.

Heinrich I. hatte den Widerspruch zwar erkannt, welcher in dem Umstande lag, daß die Kaiser und Könige, welche doch das Recht der Einsetzung der Geistlichkeit in ihren Ländern beanspruchten, gleichwohl erst selbst die Zeichen ihrer Würde aus den Händen derselben entgegennehmen und ihrer Weihe bedürfen sollten. Er hatte erkannt, welcher Machtanspruch im Keime hier lag und darum, der Erste, die kirchliche Krönung und Salbung abgelehnt. Aber schon Otto d. Gr., welcher das Kaiserthum Karl's d. Gr. zu erneuern strebte, glaubte sein Ansehen in den feindlich gesinnten italienischen Landen nicht besser stützen zu können, als durch die Weihe des Papstes, den er doch, wegen des unmittelbar darauf erfolgten Abfalls, selbst wieder absetzen zu können glaubte. Der Krieg zwischen der geistlichen und der weltlichen Macht war hiermit erklärt. Er wurde nach langen Kämpfen durch Gregor VII. für erstere siegreich entschieden. Die geistliche Macht erhob sich über die weltliche und jeder Einzelne im Reich war hierdurch zugleich zweien Herren unterworfen, deren Interessen sich fast immer feindlich entgegenstanden. Der kirchliche Geist hatte hierdurch wieder einen mächtigen Aufschwung gewonnen. Er theilte sich besonders dem Ritterthum mit, das sich inzwischen ausgebildet und eine ideale Richtung genommen hatte. Auch lag der Kirche nichts näher, als sich dieses ritterlichen Geistes zu ihrer Verherrlichung und Kräftigung zu bedienen. Es entstanden geistliche Ritterorden, doch auch die weltlichen wurden in ihre Dienste gezogen. Veranlassung gaben zunächst die Kämpfe gegen die die christlichen Lande von verschiedenen Seiten bedrohenden Ungläubigen,

Weise zu unterbrechen gesucht und dem Uebersinnlichen das Sinnliche, dem Hohen das Niedere, dem Sittlichen das Unsittliche, der Scham das Schamlose in höhnischer, spottlustigster Weise entgegengehalten und alle Hüllen von dem niedergerissen hatte, was Zucht und Anstand verbargen. Man denke der phallischen Lieder der Aegypter und Griechen, des unzüchtigen Charakters der alten griechischen Komödie, der Atellanen, Mimen und Saturnalien der Römer. Der Charakter, welchen das alte Fastnachtsspiel zeigt, würde also allein noch keineswegs für eine besondere Gesunkenheit der Sitten zu sprechen brauchen. An diesem Tage führte der cynische Uebermuth, führte die Narrheit das Scepter. Die meisten dieser Spiele weisen direct darauf hin. Manche haben nur Narren zu Spielern.*) Waren doch diese vielleicht die ursprünglichsten Figuren derselben und ihr unbeschränktes Recht zu verspotten und Jemandem einen Schimpf anzuthun, ging nur von ihnen auf die anderen Figuren derselben mit über.**) Schimpfe wurden daher auch nicht selten diese Spiele genannt.***) Und daß dieses Wort nicht nur Scherz, sondern auch Spott bedeutete, geht aus dem Gebrauche desselben vielfach hervor. Das Zotige, Unfläthige, Kothige bildete ihr eigentliches volksthümliches Element.†) Daher es nur wenigen Spielen ganz fehlt. Selbst die manierlicheren huldigen wenigstens stellenweise der herkömmlichen Rohheit.††) Wenn auch auf die Sitten der Zeit dabei Streiflichter fallen, so wird man sich doch hüten müssen, allgemeine Schlüsse daraus zu ziehen. Viele Ausdrücke hatten wohl schon durch langen Gebrauch an Rohheit verloren. Noch zur Zeit unserer Väter bedienten sich aus diesem Grunde Bürger und Bürgersfrauen arglos solcher Bezeichnungen, die wir heute nur schwer über die Lippen zu bringen vermöchten. Das Schlimmste aber wurde den Bauern in den

*) Dies ist z. B. im Spiel 32, 38, 44, 116 bei Keller der Fall.

**) So schließt Spiel 6 bei Keller:

Laßt unsren schimpf euch wohlgefallen ꝛc.

und Nr. 33 hebt an:

Nu hört ihr Herrn und vernehmt den schimpf — ꝛc.

***) So trägt z. B. Manuel's Fastnachtsspiel v. J. 1525 gradezu den Titel eines Fastnachtsschimpfs.

†) Die schlimmsten Spiele in dieser Beziehung sind Nr. 4, 7, 9, 10, 12—14 19, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 40—45, 49, 52, 66, 69, 77, 88 bei Keller.

††) So Nr. 16, 17, 59, 70, 87, 96 bei Keller.

Mund gelegt, denen wir meist in diesen Spielen die Hauptrollen zuertheilt finden. Wie die attischen Bauern die Bürger Athens in Wirklichkeit zu verhöhnen kamen, woraus man die Entstehung der altattischen Komödie abgeleitet hat, so kommen sie hier wenigstens im Spiele, den übermüthigen Reichsstädtern einen Schimpf anzuthun. Als Verächter aller Sitte, als Vertreter der Gemeinheit und Unzucht werden sie aber zugleich selbst der Verspottung mit preisgegeben. Die meisten der eigentlichen Fastnachtsspiele haben daher das Ansehen von bäurischen Spottspielen. Der Gegensatz zwischen Städtern und Bauern ist wohl auch selbst noch darin zum Gegenstande der Darstellung gemacht, so in dem Neidhartspiele. Geht es gar zu toll her — und besonders die geschlechtlichen Verhältnisse werden mit einer Erfindungskraft in der Gemeinheit behandelt, die schon Goedeke staunenswürdig genannt — so bittet der Ausläufl (oder Urlaupnehmer, auch Außschreier) um Nachsicht, beruft sich wohl auch dabei auf das Fastnachtsrecht*) oder wirft seinem Publikum noch eine neue Zote, eine neue Schmutzerei an den Kopf. In Nr. 23 bei Keller**) (Vom Dreck) tröstet der Außschreier damit, daß wenn man auch schmutzig gewesen, man doch das Obscöne vermieden habe.***) Bisweilen schließt wohl das Spiel mit einer Aufforderung zum Trunk und zum Tanze.†)

*) Hab wir unzucht bei euch getan
Das sult ir uns haben vergut
Wenn man itzo gern nerrisch tut,
Zu vasnacht mit mangerlei schimpf.
Herr Wirt, habt uns für kein ungelimpf
Unser grobheit und nerrisch parn,
Gott muß euch Haus und Hof bewarn (4)

und: Ob wir zu grop gehobelt han,
So mügt ihr selber wol verstan,
Das man das Vasnacht fester topt,
Den in der Karwochen, so man Gott lobt. (24)

**) Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert in der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. 3 Theile. 1853.

***) Ob wir das han zu grob gemacht,
So trifft es doch kein unzucht an,
Dar inn man sich fast erzürnen kann
Und frauenpild reizen zu schanden.

†) Pfeif auf, spilman, mach uns ein reim,
Auf daß sich doch ein mol ermeim

Bühne, von Generation zu Generation fortpflanzten, wie dies noch heute an den Clowns der Kunstreiterbuden zu beobachten ist.

Nicht nur der geringe Erwerb, sondern auch das Wanderleben nöthigte die Truppen, so viel wie nur möglich, fest an der alten Einfachheit der Bühne zu halten. Ihr Apparat mußte bei der Schwerfälligkeit der damaligen Transportmittel ein sehr leichtbeweglicher sein. Selbst nachdem die italienische Bühnendecoration angenommen worden war, schränkte man sie daher auf das Nothdürftigste ein. Wie es nur drei verschiedene Arten des Costüms gab, das antike, das türkische und das Zeitcostüm, so begnügte man sich auch mit einem Wald, einem Saal und einer Bauernstube, oder nahm höchstens noch eine Stadt- und eine Dorfdecoration dazu auf.

Es bildete sich durch dieses Alles ein Conventionalismus heraus, der nicht sowohl durch seine Einfachheit, seine Anachronismen oder räumlichen Unzuträglichkeiten, als durch seine rohe und willkürliche Geschmacklosigkeit, durch seine Widersinnigkeit gefährlich wurde.

VIII.

Die Gottsched'sche Bühnenreform und die Entwicklung des Dramas bis Lessing.

Es waren drei fremde Strömungen, welche die Entwicklung des deutschen Dramas im 17. Jahrhunderte hauptsächlich bestimmten, die des englischen, italienischen und französischen Einflusses. Der letzte schien schon gegen Ende des Jahrhunderts über die beiden ersten obsiegen zu wollen. Der englische wich fast völlig zurück, der italienische schränkte sich mehr und mehr auf die Oper ein, der französische trat dagegen immer stärker in directen Uebersetzungen oder Nachahmungen hervor. Zuletzt verloren sich aber beide in den Stücken, mit denen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die deutschen Bühnen überschwemmt wurden, in den Haupt- und Staatsactionen, Farcen und Harlekiniaden. Das deutsche Drama, welches schon immer einen nur niedrigen Rang behauptet hatte, sank nach dem Urtheil der Zeitgenossen jetzt völlig herab, für die dramatische Literatur verlor es sogar jede Bedeutung; es war, da die Höfe und Vornehmen fast

ausschließlich die Oper oder höchstens daneben französische oder italienische Schauspieler begünstigten, fast ganz auf die Wanderbühnen und auf die Theilnahme der niedrigsten Klassen des Volkes beschränkt und verwiesen.

Das politische Uebergewicht, welches Frankreich unter Ludwig XIV. gewonnen, verbunden mit der zwar nur künstlichen Blüthe, zu der unter ihm sich Wissenschaften und Künste entwickelt hatten, übte auf den Geschmack der übrigen Nationen, besonders der deutschen, einen so großen Einfluß aus, daß die französische Literatur und französische Sprache das Gemeingut aller Gebildeten wurden, französische Moden und Künste überall Nachahmung fanden und französische Schauspieler an fast jeder der glänzenderen Hofhaltungen Deutschlands, wenn auch nur vorübergehend, zu finden waren.

Ich möchte hier eine Bemerkung über das Verhältniß einschalten, in welchem die dramatische Literatur überhaupt zur Bühne steht, da sich in unseren Zeiten eine Ansicht darüber ausgebildet hat, die, obschon ihr unstreitig eine gewisse Wahrheit zu Grunde liegt, in ihrer Einseitigkeit doch, wie ich glaube, ziemlich nachtheilig auf den heutigen Entwicklungsgang unseres Dramas eingewirkt hat. Die Thatsache, daß das Drama erst durch die schauspielerische Darstellung zu voller künstlerischer Verwirklichung gelangt und daher auch in Absicht auf diese gedichtet sein muß, hat zu der Ansicht verleitet, daß ohne sie von der eigenthümlichen Bedeutung desselben noch so gut wie gar nichts erscheine; noch so gut wie nichts zu erkennen und zu genießen sei. Wäre dies aber wirklich der Fall, so würde es eigentlich eine dramatische Literatur gar nicht geben oder sie würde als solche doch von einer wirklichen Bedeutung nicht sein können. Insbesondere würde die Idee einer Geschichtschreibung derselben etwas nur Illusorisches bleiben. Denn wie wäre es möglich dramatische Werke vergangner Zeiten als solche zu beurtheilen, wenn sich ihr eigenthümlicher Werth immer nur erst aus der schauspielerischen Darstellung einsehen ließe, da die meisten dieser Werke nicht darstellbar sind oder doch nicht dargestellt werden, wenigstens nicht so, wie es in den Voraussetzungen des Zustands der Bühne, in der sie entstanden und in der darauf berechneten Absicht des Dichters lag. Die Wahrheit besteht aber nur darin, daß, um wie vieles mehr, als das Lesen eines dramatischen Werkes, die schauspielerische Darstellung auch zu bieten vermag, falls sie

dasselbe in jeder Beziehung vollkommen deckt, dies doch in sehr vielen Fällen gar nicht geschieht und selbst, wenn es der Fall, es dem Zuschauer doch nicht möglich wird, bei dem raschen, lebendigen Strome derselben sich mit einmal all ihrer einzelnen Feinheiten und Schönheiten bewußt werden zu können. Ein Stück kann durch die Darstellung demnach sowohl im Einzelnen, wie auch im Ganzen nicht nur gewinnen, sondern auch verlieren, und das Studium desselben und die Vertrautheit mit ihm wird uns in nicht wenig Fällen erst ganz fähig machen, die schauspielerische Darstellung zu beurtheilen und zu genießen. Hierin steht jedes neue dramatische Werk auf der Bühne gegen die Werke unserer classischen Dichter entschieden im Nachtheil.

Man hat aber dem Vorurtheil, daß nur das gespielte Drama im dramatischen Sinne eine Bedeutung habe, auch noch die Auslegung gegeben, daß es immer nur Schauspieler oder Mitglieder des Theaters sein könnten, denen ein richtiges Urtheil über den dramatischen Werth derartiger Werke zustehe, ja daß wahre dramatische Befähigung auch nur unter ihnen zu finden und die außerhalb der Bühne stehende poetische Production immer nur mit Mißtrauen zu betrachten und aufzunehmen sei. Es haben viele Umstände zusammengewirkt, um dieser Ansicht nicht nur bei Schauspielern, denn hier begreift sich das leicht, sondern auch im Publikum, selbst bei dem urtheilsfähigen Theile desselben, Eingang und Geltung zu verschaffen. Zuerst wieder die Thatsache, daß zwei der größten dramatischen Dichter der Neuzeit, Shakespeare und Molière, zugleich Schauspieler waren. Sodann die andere, daß es immer eine Anzahl gebildeter und gelehrter Männer gegeben hat, welche, ohne im wahren Sinne Dichter zu sein, oder falls sie es waren, doch ohne genügendes Talent für das Dramatische zu besitzen, oder doch ohne genügende Rücksicht auf die Bühne zu nehmen, mit dramatischen Werken hervortraten, denen sie nicht selten vermöge ihres Einflusses eine bald mehr, bald minder allgemeine Anerkennung zu verschaffen wußten. Der Name des Bücherdramas, der diesen ihren Werken mit Recht beigelegt wurde, ward nun auf jedes Bühnenwerk von poetischer Form und Absicht übertragen, welches aus den der Bühne entlegenen Kreisen stammte. Das Poetische wurde für Viele zum Merkmale des Undramatischen oder doch Untheatralischen, besonders in Zeiten, welche dem Naturalismus huldigten. Es ist wieder Eduard Devrient, welcher bei uns auf diese Weise die Verwechslung der Begriffe des Wahren und Falschen, des Aechten und Unächten gefördert hat. Mehr aber noch hat zu dem Unterschiede, welchen man zwischen dem berufsmäßigen Bühnenschriftsteller und dem dramatischen Dichter zu machen pflegt, der Umstand beigetragen, daß sich der natürlichen, national volksthümlichen Entwicklung des Dramas eine gelehrt akademische entgegenstellte, welche vorzugsweise auf die Nachahmung fremder, entlegener Vorbilder und auf die Beobachtung der von ihnen abgeleiteten Regeln und Theorien gerichtet war. Zwar mußte dieses künstlich hervorgerufene Drama, um das national-volksthümliche verdrängen zu können, volksthümliche Elemente in sich aufnehmen und sich nach Form und Inhalt zu nationalisiren suchen, wie uns dies die Entwicklungsgeschichte des Dramas in Italien, Frankreich und England bereits gezeigt; einen vollen Ersatz dafür zu bieten, vermochte es aber nicht. Bemerkenswerth ist, daß sich die bühnendichtenden Schauspieler aber bald auf diese, bald auf jene Seite schlugen, je nachdem das eine oder andere eine größere Anziehungskraft auf die Massen ausübte und daß jedes in demselben Maße mehr ausartete und an Bedeutung verlor, je mehr das Bühneninteresse bei der dichterischen Production überwog. Denn am meisten hat zu dem zwischen der Dichtung und dem Theater hervortretenden Bruch jederzeit die Verschiedenheit der Zwecke und Ziele beider beigetragen. Ist doch die Bühne durch den immer complicirter und kostspieliger gewordenen Apparat mit der Zeit immer mehr neben dem künstlerischen zu einem speculativen Unternehmen geworden. Das finanzielle Interesse wird von den meisten Bühnenunternehmern und Leitern sogar in erste Linie gestellt, wenn es sich nicht als ausschließliches aufwirft. Gleichwohl ist der Bühne der Kampf um's Dasein vielleicht zu keiner Zeit schwerer, als in der uns hier vorliegenden, gemacht worden. Mehr als zu irgend einer andern fand sie sich jetzt bei der Wahl ihrer Stücke auf den Geschmack und den Beifall der niederen Klassen beschränkt. Das Buhlen um den Zulauf der Menge ist es überhaupt ja hauptsächlich, was es immer bedenklich macht, die dramatische Dichtung und ihre Beurtheilung ganz oder überwiegend in die Hände der Schauspieler gerathen zu lassen. Obschon sie von jeher den Beifall mit künstlichen Mitteln hervorzurufen gewußt, haben sie ihn doch immer als den einzigen Werthmesser der Dichtung betrachtet und weil dies der Fall, suchten

sie auch wieder alles das, was Wirkung hervorbrachte, fest zu halten und in immer neuen Variationen zur Anwendung zu bringen und auszubeuten. Dies hatte nicht nur die Ausbildung des gemeinen Theatereffects, sondern auch die Ueberlieferung stehender Figuren und Situationen zur Folge, die nach und nach immer leerer und unlebendiger wurden. Die Dichter studirten das Leben der Bühne statt des Lebens der Wirklichkeit, jenes wich immer mehr von diesem ab und wurde immer conventioneller. Doch dies nicht allein; es wurde zu Zeiten auch immer niedriger und geschmackloser.

Es ist überhaupt ein Irrthum, daß das Talent und die Größe auf einem Gebiete der Kunst schon die auf irgend einem andern verbürge, oder doch fähiger dazu mache; daß ein großer Maler zugleich ein großer Bildhauer, ein großer Schauspieler ein großer dramatischer Dichter sein müsse. Es hat zwar außergewöhnliche Menschen gegeben, welche das eine und andere in sich vereinigten, aber weniger weil sie das eine oder andere, als obgleich sie es waren. Wenn Shakespeare und Molière dramatische Meisterwerke schufen, so geschah es nicht, weil sie große Schauspieler, sondern nur weil sie große Dichter waren, daher Shakespeare, obschon er sicher kein so großer Schauspieler als Molière, vielleicht sogar nur ein mittelmäßiger war, doch ein ungleich größerer, universellerer dramatischer Dichter sein konnte. Daher die Schwächen, die wir heute an Molière's Dramen bemerken sich meist auf dem den Theatereffect allzusehr in's Auge fassenden Schauspieler zurückführen lassen. Daher Shakespeare's Dramen, obschon sie den heutigen technischen Forderungen der Bühne nicht mehr allenthalben entsprechen, uns in Bezug auf Charakteristik, Motivirung und Lebensanschauung vollkommen lebensfrisch anmuthen, Molière's Dramen, obschon sie jenen Forderungen um vieles näher kommen, uns doch hier und da den Eindruck des Veralteten machen.

Das tiefe Sinken des deutschen Dramas im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ist also vorzugsweise darauf zurückzuführen, daß es ganz in die Hände der Schauspieler und Schauspieldirectoren gerieth und unter diesen eben so wenig wirkliche dramatische Dichtertalente hervortraten, als in der Zeit überhaupt.

Der fremde Einfluß konnte schon deshalb keineswegs völlig absterben. Er wirkte, wie ich schon zeigte, selbst in den Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden noch fort. Auch bei der Wiederaufnahme des Dramas durch

die Gelehrten sehen wir ihn sogleich wieder hervortreten, und zwar den drei früheren verschiedenen Strömungen entsprechend, nur daß er nach dem veränderten Geiste der Zeit jetzt zu anderen Ergebnissen führt. Diese Veränderung ging hauptsächlich von der Entwicklung einer neuen, der Scholastik abgewendeten Philosophie aus, die ebenfalls unter der Einwirkung des Auslandes, den Lehren eines Descartes, Bayle, Pascal, Baco, Hobbes, Spinoza und Locke stand, nichtsdestoweniger aber einen selbständigen Charakter gewann. Auch hier traten sich, trotz der Wechselwirkung, die zwischen der Cultur der Franzosen und Engländer sich ausbildete, dem verschiedenen Einfluß beider entsprechend, zwei verschiedene Strömungen einander bekämpfend, entgegen. Gleichwie in England der französische Einfluß sich länger schon geltend gemacht, ehe der englische in Frankreich eine tiefergehende Wirkung ausüben sollte, so ging auch in Deutschland dem Einfluß der englischen Philosophen der der französischen wieder voraus. Viel hat hierzu beigetragen, daß grade jetzt der französische Geschmack an den Höfen und in den Kreisen der Vornehmen und Gelehrten zu völliger Herrschaft gelangte, daß grade die bedeutendsten Männer der Wissenschaft, ein Christian Thomasius und ein Leibnitz, die Franzosen in der Form der Behandlung als Muster empfahlen, daß letzterer sogar einige seiner bedeutendsten Schriften in französischer Sprache verfaßte.

Es verbietet sich, hier auf die Entwicklung des philosophischen Geistes in Deutschland näher einzugehen. Es muß vielmehr der Hinweis genügen, daß die rationalistische, kritische Betrachtungsweise, welche durch ihn in Aufnahme kam, wie auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens, so auch auf dem der Literatur, der Dichtung und des Dramas seine Anwendung fand; eine Thatsache, welche sehr werthvoll ist, weil sie das landläufige Vorurtheil widerlegt, daß Theorie und Kritik der Entwicklung der Kunst und der Dichtung immer nur nachtheilig seien, oder dieselben doch hemmen, während dies lediglich von Natur und Charakter beider abhängig ist. Denn wenn sie auch gewiß nicht im Stande sind, Talente hervorzubringen, so können sie diesen doch Anregung zur Entwicklung geben und ihnen neue Wege und Ziele, neue ganz unerwartete Aus- und Einblicke erschließen. Das Genie wird freilich ihrer nicht erst bedürfen, da es die Impulse und die Gesetze hierzu schon in sich selbst findet, ja Theorie und Kritik dieselben vornehmlich von seinen Werken erst ableiten. Von ihnen

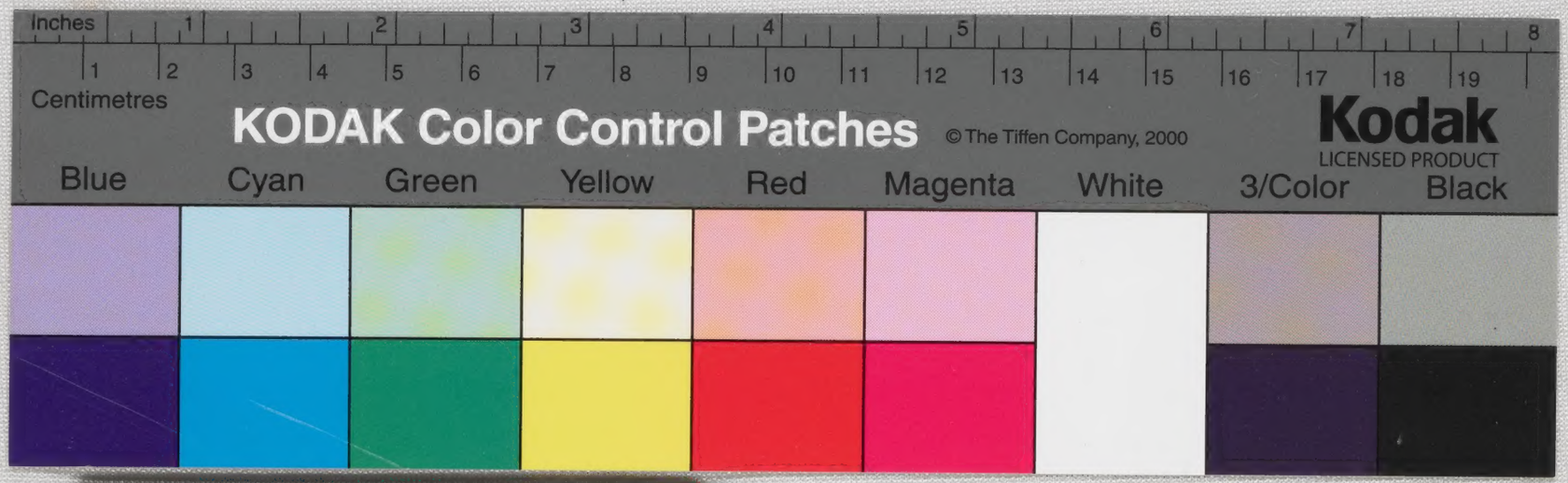
des Julius von Tarent oder des Ugolino uns wie Brawe entrissen worden wären? Und doch — was haben sie trotz eines langen Lebens der Bühne noch weiter gegeben?

Auch theoretisch beschäftigte sich Lessing damals sehr mit dem Drama, was für die Entwicklung seines, wie des deutschen Theaters überhaupt, von großer Bedeutung werden sollte, obschon es zunächst seine dramatische Thätigkeit mehr zurückgehalten, als gefördert zu haben scheint. Veranlassung gab die erwähnte Abhandlung Nicolai's über das Trauerspiel. Dieser hatte die Aristotelische Lehre von der die Leidenschaften reinigenden Aufgabe des Tragischen dahin berichtigen wollen, daß er dieselbe nicht sowohl in die Reinigung, als in die Erregung der Leidenschaft setzte. Er glaubte die Lehre Corneille's von der Bewunderung mit der von Schrecken und Mitleid versöhnen zu können und ersuchte Lessing, ihm hierüber seine Meinung, zu sagen. Dieser bestritt seine Auffassung und behauptete, daß die Tragödie, indem sie die verschiedensten Leidenschaften darstelle, hierdurch keineswegs diese, sondern immer nur Mitleid zu erregen habe, eben so wenig aber Schrecken, das ja nur eine plötzliche Ueberraschung des Mitleids, noch auch Bewunderung, die nur das überflüssig gewordene Mitleid sei. Die Tragödie solle die Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern, da der mitleidige Mensch der beste Mensch sei. Lessing trat also hier für eine Auslegung des Aristoteles ein, die sich mit der alten Ansicht vom moralischen Endzweck des Dramas zu setzen suchte, an der damals besonders die besseren Schauspieler, um ihren Beruf zu vertheidigen, noch mit Entschiedenheit festhielten. Auch Lessing hat sich nie ganz davon frei gemacht. Möser war wohl der erste, welcher in seinem Harlekin (1761) mit Offenheit aussprach, daß nicht das Moralische Absicht der Kunst sei, daß Niemand Musik, Tanz oder Trauerspiele aufsuche, um sich zu bessern, sondern um sein Gemüth zu erheitern, zu beruhigen, zu sammeln und dadurch den ermüdeten Geist zu ernsthaften Pflichten vorzubereiten. Lessing drang aber bei den weiteren Erörterungen dieses Gegenstands mit Mendelssohn allmählich tiefer in diesen ein. Er zeigte, daß die Bewunderung immer ein Feind des Mitleids, als des wahren, ausschließlichen Zweckes des Tragischen sei, und es nicht darauf ankomme, dieses Gefühl nur hier und da in uns zu erregen, sondern uns fortlaufend dafür in Anspruch zu nehmen. Wenn dieser Proceß auch gewisse Ruhepunkte verlange, so dürften diese

doch nichts enthalten, was dem Mitleiden entgegen sei, oder dasselbe aufhebe. Auch verwahrt sich Lessing, das Vergnügen an schönen Gegenständen auf den Schein des Realen oder, wie es hier heißt, auf die Illusion begründen zu wollen, da vielmehr der aesthetische Genuß ganz von der Fähigkeit abhänge, von der Wirklichkeit des Wahrgenommenen abstrahiren zu können, d. i. also von der hierdurch gewonnenen Freiheit des Gemüths. Eben nur hierauf beruhe die Lösung des Räthsels, warum selbst das Häßliche uns noch befriedigen könne. Denn die Lust, die durch leidenschaftliche Erregung des Trauerspiels in uns erweckt werde, und welche nach Dubos daraus zu erklären sei, daß uns diese letztere ein lebhaftes Gefühl von uns selbst gebe, würde sonst leicht von der Unlust über die Gegenstände überwogen werden können, daher es eben die Aufgabe des Dichters sei, dies, trotz aller Naturwahrheit, stets zu verhindern. Hieraus erkläre sich nun aber auch, warum uns die Tragödie niemals in die Leidenschaften selbst mit versetzen dürfe, welche sie darstelle, sondern in einen von dem der spielenden Personen völlig verschiedenen Zustand, der aber nichtsdestoweniger ganz von ihm abhängig und durch ihn bestimmt sein müsse, was eben vom Mitleiden gilt.

Schon damals also wurde der Grund zu jenen wichtigen Erörterungen gelegt, welche später durch Veröffentlichung in der Dramaturgie so epochemachend werden sollten und auch auf Lessing's Abhandlung über die Fabel nicht ohne Einfluß geblieben sind. Es ist bemerkenswerth, daß, wie groß auch die Veränderungen waren, welche Lessing in dem geistigen Leben seiner Zeit hervorrief, er doch immer nur als Reformator desselben auftrat, an Fragen anknüpfte, die er schon vorfand, von dem, was er bestritt, doch so viel wie möglich zu erhalten suchte, und indem er dabei der seine Zeit überwiegend beherrschenden Verstandesrichtung treu blieb, sich bei allem Widerspruch doch noch als Kind derselben bewährte. So brachte er, indem er neue Gesetze und neue Muster aufstellte und hierdurch eine neue Epoche in der Entwicklung des deutschen Geisteslebens einleitete, zugleich die frühere zu überraschendem, glänzendem Abschluß. So waren es grade die schon vor ihm besonders bevorzugten Dichtungsformen, denen auch er wieder vorzugsweise sein Interesse zuwendete und, wie der Fabel und dem Sinngedicht, zum Theil eine höhere Bedeutung beilegte, als wir denselben heute zuzuerkennen vermögen. So waren ihm denn auch sie

E. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.



東京大学総合図書館
0004317426

Alle Rechte vorbehalten.

E40c
469

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Deutschland

von der Reformation bis auf die Gegenwart.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Aller Zauber lyrischer Schönheit, welchen der Dichter über dieses fast durchgehend in würdigem Tone gehaltene Drama ausgegossen hat, vermag nicht über die innere Haltlosigkeit desselben und den Mangel an wahrhaft dramatischem Leben zu täuschen.

Im Gegensatz zu dem orientalisch spanischen Colorit dieser Dichtung, tritt uns im Ratcliff die düstere Färbung und die unheimlich mystische Romantik des Nordens entgegen. Es liegen diesem Drama zwei alte schottische Balladen zu Grunde, deren epischen Stoff der Dichter aber nicht zu bewältigen wußte, obschon er auch hier einen großen Theil davon in die Vorgeschichte untergebracht hat. Doch sind die Gestalten hier lebensvoller. Schön Ella hatte Ratcliff heimlich geliebt, ihm aber aus unheimlicher Scheu gleichwohl ihr Herz verweigert und einen Andern, Mac Gregor, geheirathet, der den seiner Gattin noch immer nachgehenden Nebenbuhler vor ihren Fenstern ermorden ließ. Betty war im Kindbett gestorben und hatte dem Lord eine Tochter Maria hinterlassen. Auch Ratcliff hinterließ einen Sohn. Ein geheimnißvoller Zauber bindet die beiden Kinder zusammen, die des Nachts die Geister der beiden Todten mit geöffneten Armen aufeinander zuschweben sehen, ohne daß diese, die flehenden Blicke auf sie gerichtet, sich doch jemals zu erreichen vermögen. Der junge Ratcliff wirbt um die Liebe Maria's, und das Spiel der unglücklichen Eltern wiederholt sich nun in den Kindern. Ratcliff ergiebt sich im Mißmuth darüber einem wilden Genußleben. Er wird zuletzt Wegelagerer und hat Jedem den Tod geschworen, der nach der Hand Maria's zu greifen wagt. Zweimal hat diese bereits ihre Hochzeit gefeiert, zweimal ist der unselige Bräutigam, ehe er die Braut noch in die Kammer geführt, das Opfer jenes vermessenen Schwures geworden. Jedesmal hat dann der wilde Ratcliff der Harrenden die abgehauene Hand des Bräutigams mit ihrem Ring am Finger gebracht. Auch jetzt soll Maria's Hochzeit wieder und zwar mit Graf Douglas gefeiert werden. Doch ist es diesmal nicht dieser, der im Zweikampf mit Ratcliff fällt, vielmehr würde letzterer verloren sein, wenn ihm der Graf nicht edelmüthig das Leben schenkte. Er eilt aber diesem verzweifelnd voraus, um Maria nun mit Gewalt zu entführen oder zu tödten. Diese wird anfangs von einem Gemisch von Liebe und Mitleid für ihn ergriffen. Dann aber schaudert sie wieder vor ihm zurück. In Ratcliff's Herzen erwacht die Wuth, er tödtet die Geliebte und sich, worauf sich die wieder erschienenen beiden Nebelbilder erlöst in

die Arme sinken. Es ist die Schicksalstragödie in optima forma — ein Seitenstück zur Schuld und zur Ahnfrau zugleich.

Ein dramatisch ganz anders beanlagtes Talent, wohl das bedeutendste der ganzen Periode, trat in Karl Leberecht Immermann*) auf. Am 24. April 1796 zu Magdeburg geboren, wurde er von seinem Vater, der Kriegs- und Domänenrath war, in strenger Zucht zu einem tüchtigen Beamten, wie er selbst war, herangebildet. Die Zeit seiner Kindheit und Jugend war von Kriegen erfüllt. Sie verging unter den Eindrücken der Niederlage, Unterdrückung und endlichen siegreichen Erhebung seines Vaterlands. Doch auch Theater und Dichtung übten früh große Wirkungen auf ihn aus, die vielleicht um so tiefer gingen, je einförmiger seine übrigen Lebensverhältnisse, je nüchterner seine Umgebungen waren. Er hatte ähnlich wie Tieck unter dem Widerspruch einer leicht und tief erregbaren und doch auf der andern Seite verstandesmäßigen Natur zu leiden. Wie dieser anfänglich fühlte auch er sich daher mehr vom Phantastischen, Wunderbaren, Ueberschwänglichen, als vom einfach Schönen angezogen, doch nicht wie dieser, der schon so früh auf Naturwahrheit hielt, ließ er jene andere Seite seiner Natur offen hervortreten, sondern suchte dieselbe durch künstliche Steigerung seines Talents gern zu verdecken. Besonders seine dramatischen Arbeiten leiden fast alle an dem Bestreben, immer poetisch, immer original und genial zu erscheinen, was ihnen etwas Ungleiches, hier und da im Ausdruck Gesuchtes und Erzwungenes, in der Charakteristik Ueberfeinertes und auf die Spitze Getriebenes giebt. In jener früheren Zeit aber hat ihm besonders Fouqué sehr imponirt.

Durch den Tod seines Vaters in seinen Entschlüssen freier geworden, folgte er 1815 dem Ruf zu den Waffen. Er nahm an den Schlachten von Ligny und Waterloo Theil und kehrte nach beendetem Krieg nach Halle zur Abschließung seiner Studien zurück. Ein Streit mit der Burschenschaft brachte ihn aber zuletzt in eine isolirte Stellung, aus der er erst wieder durch seinen Eintritt in den Staatsdienst gerissen wurde. Die Versetzung als Divisionsauditeur nach Münster sollte ihm aber in anderer Weise verhängnißvoll werden, da sich hier

*) G. zu Putlitz, Karl Immermann und seine Werke. Berl. 1870. — Müller von Königswinter, Immermann und sein Kreis. Leipz. 1861. — David Strauß, Kleine Schriften, K. Immermann. Leipz. 1862. — Boxberger, Robert, Immermann's Werke mit Biographie und Einleitungen. Berl.

erschien 1832 in einem Jahr mit Merlin, zu dem der Dichter schon früh den Gedanken gefaßt. Es ist Immermann's Faust. Wie in diesem handelt es sich um die Frage nach dem Weltzusammenhange. Satan erscheint hier als Schöpfer der Welt, doch im Auftrage Gottes, und im Kampf mit dem Himmel um ihren Besitz. Merlin, sein Sohn, mit einer Erdgebornen, Candida, gezeugt, soll gewissermaßen einen Gegensatz zu Christus bilden. Doch fehlt es grade den Absichten, die der Dichter mit dieser in Beziehung zur Gralsage und zur Artussage gebrachten Gestalt verbunden hat, an der nöthigen Klarheit. Auf den Versuch ihrer Erklärung kann hier um so weniger eingegangen werden, als diese Dichtung für die Entwicklung des Dramas von keiner Bedeutung gewesen ist.

Zu dieser Zeit trat Immermann dem Theater selbst wieder näher. Veranlassung gab die Aufforderung des Düsseldorfer Theaterdirectors, sich an der von ihm geplanten Todesfeier Goethe's betheiligen zu wollen. Schon bei dem Einstudiren seines Hofer hatte sein dramaturgisches Talent sich bewährt, und auch die Künstlerfeste hatten wiederholt dazu Gelegenheit geboten. Diese Anregungen riefen den Gedanken wach, nach dem Beispiele Tieck's und Holtei's einen Cyklus öffentlicher dramatischer Vorlesungen zu veranstalten. Der hierdurch geweckte Sinn für das Drama legte dann wieder den Versuch zu einer Hebung der Theaterverhältnisse in Düsseldorf nahe. Es bildete sich ein Theaterverein, der sich zunächst die Aufgabe stellte, mit dem Director des dortigen Theaters die Aufführung einer Anzahl Mustervorstellungen zu vereinbaren, was endlich zu der bekannten Immermann'schen Theaterleitung führte, welche bewies, was eine von künstlerischer Begeisterung geleitete Kraft selbst mit nur beschränkten schauspielerischen Mitteln zu leisten vermag, und wie Vieles der Schlendrian und das Vorurtheil der Bühne ablehnt, was sich bei Einsicht, gutem Willen und Fleiß sehr wohl zum Vortheil derselben erhalten ließe. Das dramaturgische Talent Immermann's war somit ganz außer Zweifel gestellt, und ich habe hier nur eins gegen ihn einzuwenden, nämlich den von seinen Erfahrungen abgeleiteten Grundsatz, daß das Heil der Bühne überhaupt nur von mittleren schauspielerischen Kräften zu erwarten sei. Denn wenn das der Lage kleinerer Bühnen, wie die Düsseldorfer war, auch einzig entspricht, so entspricht es doch durchaus nicht den höchsten Aufgaben der Kunst. Es ist zwar gewiß, daß man auf diese Weise Virtuoseneitelkeit, Eigennutz und Anmaßung, welche ein so großes

Hemmniß idealer Bestrebungen sind, am leichtesten ausschließen wird — aber doch nur bis zu einem gewissen Grade. Alle diese Untugenden und Laster werden mit der Zeit auch bei mittleren Talenten hervortreten. Andrerseits ist es aber eben so sicher, daß gleichwie der Dichter nicht allen Figuren seines Stücks eine gleiche Bedeutung giebt, auch deren Darstellung große Unterschiede in der Befähigung der Darsteller bedingt. Der Widerspruch, die höchsten Aufgaben der Kunst durch nur mittlere Kräfte zur Ausführung bringen zu wollen, liegt auf der Hand. Das Ungenügende solcher Darstellungen wird sich jederzeit fühlbar machen, und schlimmer noch, wenn es der Fall etwa nicht ist; es würde dies schon ein sicheres Kennzeichen für die Gesunkenheit des Geschmacks sein.

v. Uechtritz (in den Blättern für literarische Unterhaltung), Grabbe (in Das Theater zu Düsseldorf) und Devrient (in seiner Geschichte der Schauspielkunst) haben ausführlich über die Immermann'sche Theaterleitung, die mit März 1837 ihr Ende erreichte, berichtet. Nur der Mangel an einer genügenden finanziellen Unterstützung führte zum Abbruch derselben. Dafür wendete sich Immermann noch einmal der dramatischen Dichtung zu. Er ergriff hierbei einen Stoff, den auch schon Hans Sachs in seiner naiven Einfalt behandelt hatte, die Boccaccio'sche Novelle von Guiscardo und Ghismunda. Er hat aber diese letzte in ein Weib verwandelt, das zu stolz ist, seine Liebe zu einem an Rang unter ihr stehenden Mann öffentlich zu bekennen. Ghismunda unterdrückt daher diese Liebe und legt dem Geliebten nicht nur Entsagung, sondern auch Schweigen des ihr heimlich entlockten Geständnisses auf. Guiscardo fällt diesem Schweigen zum Opfer. Jetzt erst, an der Leiche desselben, giebt sie ihrer Liebe rückhaltlos Ausdruck, indem sie ihm ihr Leben freiwillig zum Opfer bringt. Ich glaube, daß auf einzelne Scenen des Stücks Heine's Almansor Einfluß gehabt. Am meisten aber mag Immermann bei der Auffassung des Gegenstands durch sein Verhältniß zu der Gräfin Ahlfeldt bestimmt worden sein. Ghismunda oder das Opfer des Schweigens würde vielleicht das anziehendste und bühnenwirksamste Stück des Dichters genannt werden können, wenn er, in seinem Hange zum Außergewöhnlichen, die Charaktere und Situationen nicht zu sehr auf die Spitze getrieben und in der Erfindung der Intrigue, die bei ihm meist überaus schwächlich ist, sich geschickter und bedeutender ge-

sie näher zu treten, erreichten indeß nicht ihren Zweck. Auch sonst ließ er es jetzt nicht an Bemühungen fehlen, sich emporzuarbeiten. Seit 1827 hatte er seinen phantastischen Schauspielerideen völlig entsagt, ja war sogar in eine amtliche Stellung, als Militärauditeur mit einem Gehalte von monatlich 16 Thalern, eingetreten, die ihm allerdings in keiner Weise genügen konnte. Die Hohenstaufendramen sind von den ausgeführten metrischen Dramen des Dichters gewiß das Bedeutendste. Obschon der Flug desselben zuweilen in's Phantastische zu zerflattern droht, so hat er diese Neigung im Ganzen doch zu beherrschen gewußt. Die Charaktere sind kraftvoll gezeichnet, der Ausdruck ist maßvoller, als man es sonst an Grabbe gewöhnt ist, die Sprache, wenn auch nicht immer formschön (die Verse sind zum Theil ziemlich leichtfertig behandelt), ist meist charakteristisch. Doch fehlt es auch nicht an manchem Leeren und Schwülstigen. Ich will dafür nur die Begrüßungsrede ausheben, welche Kaiser Friedrich I. mit seiner Gemahlin Beatrice wechselt.

Beatr. Verzeihe, daß die Mücke kam, um sich
In deiner Sonne wieder zu beleben.

Kais. O Heil und überird'scher Glanz der Sonne,
In deren Strahl solch Mücken sich erfreun.
— — — — — — Nicht mehr beneid' ich
Die Seligen im Paradiese, da,
Ich hör's, ich wohn' in deines Busens Glanze.

Grabbe scheint es seitdem ganz aufgegeben zu haben, die Bühne bei seinen Arbeiten mit in Betracht zu ziehen. Ihre Forderungen schienen auch wirklich den Flug seines eigenthümlichen Talents zu hemmen, das seine Stärke nicht in der folgerichtigen Composition, in dem festen Aufbau, in der energischen Structur des Dramas und in der ausgeführten dramatischen Entwicklung der Charaktere hatte. Sein Feld war die phantasievolle, geistreiche Skizze, die sich weder nach Raum, noch nach Zeit einschränken lassen wollte. Der Raum der Bühne war ihm zu eng, Weltbegebenheiten darauf darzustellen. Er wollte sie in ihrer ganzen Breite, ihrer ganzen Fülle und in unmittelbarer Gegenwart entfalten. In dem Operiren mit Massen fühlte er sich am wohlsten. Nicht Berichte von Schlachten konnten seinem Geiste genügen, die Schlacht selbst mußte es sein. Grade hier verfahre er, wie Immermann sagt, mit einer solchen genialen Leichtigkeit,

daß man ihn einen Blücher der Phantasie genannt habe. Schon in Friedrich Barbarossa bezog er den hinter der Scene wüthenden Kampf mit in die Darstellung ein. Wir hören von dort aus den Erzbischof von Mainz und Barbarossa ihr Heer commandiren, die Lombarden, das mailändische Todesbanner, die Deutschen in Kampfrufe ausbrechen, bis sich die Schlacht zuletzt auf die Bühne selber verpflanzt. In „Napoleon oder die hundert Tage" hat der Dichter aber jeder Beschränkung entsagt. Selbst die Fessel des Verses ist abgeworfen. Bild drängt sich auf Bild, Gestalten kommen und gehen im wilden Durcheinander. Ueberall spielt die Menge mit. Dabei ist Alles lebendig, voller frappanter Gedanken und Charakterzüge und aus dem wilden Gewimmel heben sich die Hauptgestalten und über alle Napoleon selbst bedeutend empor. Im ähnlichen Geist ist sein Hannibal (1835) und bei schon sinkender Kraft auch noch die Hermannsschlacht (1838) geschrieben; beide in Düsseldorf, wohin er sich nach seiner Flucht aus der Ehe, die er 1833 geschlossen hatte, auf Einladung Immermann's 1834 begab. Seine Gesundheit war damals schon völlig zerrüttet, und sein Zustand verschlimmerte endlich sich so, daß er sich doch wieder der Heimath zuwenden und in dem Haus seiner Gattin Aufnahme suchen mußte und fand. Am 12. Sept. 1836 verschied er hier in den Armen der Mutter. Der Geschichtschreiber hat einer Erscheinung wie der Grabbe's gegenüber einen schwierigen Stand. Der Ueberschätzung hat sie seine Fehler, Irrungen, Schwächen, der rücksichtslosen Verurtheilung desselben die eigenthümlichen und bedeutenden Seiten seiner Dichternatur entgegenzuhalten. Dies scheint fast auf einen Widerspruch hinauszulaufen. Ein Widerspruch aber war das ganze Leben des unglücklichen Dichters — wie sollten daher seine Werke wohl davon frei sein? „Er konnte nicht anders sein, als er war — sagt Immermann in seiner Mittheilung über den Dichter — und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten."

Eine gewisse geistige Verwandtschaft zeigen die dramatischen Werke eines andern, in vielen Beziehungen doch so verschiedenen Schriftstellers, der, auf einer ungleich solideren Grundlage stehend, mit einer ungleich größeren, umfassenderen Bildung und Intelligenz große, berechtigte Erwartungen erregte, seiner wissenschaftlichen und poetischen Laufbahn aber noch viel früher entrissen wurde. Georg Büchner,*) geb.

*) Georg Büchner's Sämmtliche Werke ꝛc. von Karl Emil Franzos.

17. Oct. 1813 zu Goddelau bei Darmstadt, studirte in Straßburg (von 1831—33) Zoologie und Anatomie, obschon er nach dem Wunsche seines Vaters auch die rein medizinischen Wissenschaften betreiben sollte, um später die ärztliche Carriere ergreifen zu können. Der Sinn des jungen Studenten ging auf's Allgemeine, das philosophische Interesse überwog. Er trat in Straßburg gerade in die Stürme der revolutionären Bewegung ein, doch war er schon vorher Republikaner und wahrscheinlich auch Atheist; zugleich aber von einem tiefen Natur- und Humanitätsgefühle beseelt. Auch die Dichtung übte großen Einfluß auf ihn aus, besonders waren es neben Goethe und Shakespeare die Romantiker, nicht minder die neuen französischen Dichter und mehr als Alles die Volkspoesie, welche ihn interessirten. Doch kennt man von eignen poetischen Productionen aus jener Zeit nichts, als einige Gedichte von keinem besonderen Werth. Die Politik und die Revolution nahmen bald sein ganzes Interesse in Anspruch. Er gehörte der revolutionären Parthei an, obschon er an den Sieg einer revolutionären Bewegung in Deutschland nicht glaubte und daher auch von jeder Action dringend abrieth. Um so mehr ist es zu verwundern, daß Büchner, als er 1833 die Universität Gießen bezogen hatte, sich hier sehr bald der activen Bewegung anschloß, obschon der hier an ihrer Spitze stehende Weidig, von ganz anderen Ansichten ausgehend, ganz anderen Zielen als die seinigen sein konnten, zustrebte. Franzos glaubt es nur aus dem ihm von seinem Vater auferlegten Zwange, die ärztlichen Fachwissenschaften jetzt zu studiren, erklären zu können, der ihn in die mißmuthigste Gemüthsstimmung versetzt habe. Allein würde er in der Liebe, die er inzwischen zu einem schönen Mädchen gefaßt hatte, dafür nicht Ersatz haben finden können, zumal es wohl nur diese Liebe war, die ihn, der sich sonst in Allem heimlich dem väterlichen Willen widersetzte, wenigstens hierin willfährig machte, weil es der sicherste Weg zu einer baldigen Vereinigung mit der Geliebten schien? Liegt nicht der Grund jenes Verhaltens vielmehr in der pessimistischen Weltanschauung, zu der er durch sein Studium der Natur, der Geschichte und Philosophie gebracht worden war. „Ich fühlte mich", schreibt er nach dem Studium der französischen Revolution an seine Braut, „wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen.

Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich." Gewiß wenigstens ist, daß in der Art, wie er sich damals gegen seine innerste Ueberzeugung in den Strudel der revolutionären Bewegung reißen ließ, selbst etwas Fatalistisches lag. Aus dieser selben pessimistischen Weltanschauung ist nun auch sein Trauerspiel „Danton's Tod" hervorgegangen. Er hat sie hier seinem Helden in die Seele gelegt. Sie tritt auch später aus den Lustspielen Leonce und Lena, nur in veränderter Form, in verändertem Geiste wieder hervor.

Danton's Tod wurde in halber Gefangenschaft, in der beständigen Aussicht durch Verrath als Verschwörer den Gerichten überantwortet zu werden, in dem elterlichen Hause geschrieben, wohin ihn der Vater berufen hatte, um ihn vor der Versuchung zu schützen, sich in die revolutionären Umtriebe zu mischen, von wo aber der Sohn heimlich noch fort und fort conspirirte. Er wurde damals gleichsam von den Verhältnissen in die Poesie getrieben. Der Gedanke, die französische Revolution zu einer politischen Tendenzdichtung zu benutzen, war ihm möglicher Weise schon früher gekommen, jetzt aber machte die Noth ihn zum Dichter, da er sich damit einen Erwerb für den Fall der Flucht schaffen wollte. Es ist im hohen Grade bewundernswerth, daß dies Alles den Poeten in ihm nicht zu lähmen, sondern im Gegentheil nur zu steigern vermochte, daß er dies eigenartige Werk in einem durchaus künstlerischen Geiste entwarf und trotz aller Bedrängniß und Eile in diesem auch durchführte. Von der Stimmung, in der es geschrieben war, giebt der Brief, mit dem er es fertig an Gutzkow sandte, den besten Aufschluß. Es geschah zu der Zeit, da seine Theilnahme an der Verschwörung bereits verrathen worden war. Dieser Brief lautet:

„Mein Herr! Vielleicht hat es Ihnen die Beobachtung, vielleicht, im unglücklicheren Fall, die eigne Erfahrung schon gesagt, daß es einen Grad von Elend gibt, welcher jede Rücksicht vergessen und jedes Gefühl verstummen macht. Es gibt zwar Leute, welche behaupten, man solle sich in einem solchen Falle lieber zur Welt hinaushungern, aber ich könnte die Widerlegung in einem seit Kurzem erblindeten Hauptmann von der Gasse aufgreifen, welcher erklärt, er würde sich todtschießen, wenn er nicht gezwungen sei, seiner Familie durch sein Leben seine Besoldung zu erhalten. Das ist entsetzlich. Sie werden wohl einsehen, daß es

ähnliche Verhältnisse geben kann, die Einen verhindern, seinen Leib zum Nothanker zu machen, um ihn von dem Wracke dieser Welt in das Wasser zu werfen, und werden sich also nicht wundern, wie ich Ihre Thüre aufreiße, in Ihr Zimmer trete, Ihnen ein Manuscript auf die Brust setze und ein Almosen abfordere. Ich bitte Sie nämlich, das Manuscript so schnell wie möglich zu durchlesen, es im Fall Ihnen Ihr Gewissen als Kritiker dieß erlauben sollte, dem Herrn Sauerländer zu empfehlen, und gleich zu antworten. Ueber das Werk selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwangen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben. Ich sage dieß, um Ihr Urtheil über den Verfasser, nicht über das Drama an und für sich zu motiviren. Was ich daraus machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber roth zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen" 2c.

Gutzkow, tief ergriffen und interessirt, versäumte nichts, dem unglücklichen Verfasser der Dichtung zu helfen. Das Sauerländer'sche Geld traf jedoch erst in Darmstadt ein, nachdem Büchner sich fast wie durch ein Wunder vor seinen Verfolgern nach Frankreich gerettet hatte.

Büchner hat Danton in dieser Dichtung zu seinem Helden gemacht und ihm viel von seiner eignen Natur, seinem eignen Geiste geliehen. Er behandelte darin dessen Sturz und den seiner Parthei durch Robespierre und den Berg. Es ist zwar sonst nirgends zu erfahren, daß Büchner Grabbe's spätere Dramen gekannt habe, seine Darstellungsweise nähert sich jedoch, was die äußere scenische Behandlung betrifft, sowohl diesen, wie den Lenz'schen Lustspielen an. Er ist beiden an Geist, wahrer Originalität, künstlerischem Feingefühl, Kenntniß der menschlichen Seele und, was die Hauptsache ist, an lebendiger Gestaltungskraft überlegen. Seine Figuren sind alle lebensvoll, interessant und bedeutend. Von dramatischer Composition, von dramatischem Aufbau ist bei ihm eben so wenig wie bei jenen Dichtern die Rede. Es ist eine Reihe zum Theil engbegrenzter, rasch hintereinander, gleichsam in ununterbrochnem Flusse sich folgender Bilder, die sich, jedes eine lebendige Situation bildend, zu einem großen Gemälde zusammenschließen. In dieser Sprache, die aus der Fülle geschöpft und durch und durch originell und geistreich ist, erscheint nichts leer, erscheint selten etwas gesucht, nirgend etwas von hohler Phrase und von tendenziöser Rhetorik. Es ist Alles individuelles, unmittelbar

aus den Charakteren und ihren Zuständen hervorquellendes Erlebniß.

„Wir werden — sagt Gutzkow in seiner Kritik dieses Stücks — hingerissen von diesem Inhalte, welcher mehr aus Begebenheiten, als aus Thaten besteht, und erstaunen über die Wirkung, welche eine Aufführung dieser Art auf dem Theater annehmen müßte, eine Aufführung, die unmöglich ist, weil man Haydn's Schöpfung nicht auf der Drehorgel leiern kann."

Büchner hat sich noch mehrmals im Drama versucht, nur noch ein Lustspiel und das Fragment eines bürgerlichen Trauerspiels sind uns aber erhalten geblieben. Danton's Tod ist von allen Stücken das weitaus bedeutendste, nichtsdestoweniger nehmen aber auch die beiden anderen das Interesse in hohem Grade in Anspruch. Konnte ich am Danton rühmen, daß das Originelle darin fast niemals gesucht erscheint, so läßt sich dies von Leonce und Lena um so weniger behaupten. Der Begriff, den Büchner vom Lustspiel überhaupt oder doch von der Gattung hatte, die ihm hierbei vor Augen stand, erklärt dies allein. Er wollte darin das Groteske mit dem Anmuthig-Poetischen verbinden. Ich glaube, daß er hier hauptsächlich durch Tieck und Brentano angeregt worden ist. Auch Shakespeare's: „Wie es euch gefällt" mag mit auf ihn eingewirkt haben. Sein König Peter und dessen Hof erinnern an Tieck's König Gottlieb. Auch die Satire auf die Kleinstaaterei erinnert an den gestiefelten Kater. Prinz Leonce, von dem man nicht recht weiß, ob sein blasirter Pessimismus der Langeweile, oder diese seinem Pessimismus entspringt, hat unstreitig viel von Büchner's eigner Natur und eignem Wesen, doch auch manches Verwandte mit dem Prinzen Zerbino und Brentano's Ponce de Leon. Selbst von Shakespeare's Jacques dürften einige Züge mit eingeflossen sein. Lena und die Mondscheinscene im Garten erinnern wenigstens sicher an verwandte Stimmungen in „Wie es euch gefällt", auf welches der Dichter im Motto ja hinweist. Das Gesuchte der Charakteristik zeigt sich auch in der Sprache, nicht blos in den Gedanken und Bildern, sondern noch mehr in den Wortspielen. — Dagegen ist das bereits weitausgeführte Trauerspiel Woyzeck, um dessen Entdeckung und Herstellung Franzos sich große Verdienste erworben, in seinem an L. Wagner erinnernden cynischen, bis zur Brutalität gehenden Naturalismus wieder ganz objectiv in der Darstellung. Es ist die Brutalität des Lebens, welche der Dichter hier halb mit

Schauder halb aus Mitleid mit dem darunter leidenden Theil der Menschheit schildert. Büchner war Socialist, nicht aus Ehrgeiz oder aus Doctrinärismus, sondern aus eben diesem lebendigen Mitgefühle. Der socialdemokratische Geist blickt daher unheimlich mahnend aus diesem Stücke hervor. Schwerlich würde zwar Büchner die Ansichten und Ziele der heutigen Socialdemokratie getheilt haben, weil er überhaupt alles nicht zu Verwirklichende ablehnte. Doch ist es immerhin möglich, daß er sich grade so fatalistisch an ihr betheiligt hätte, wie damals an dem Gebahren der activen republikanischen Parthei. So abstoßend, ja abschreckend diese Dichtung auch wirkt, so hat man doch noch den Eindruck, daß sie nur der Seele eines wirklichen Künstlers entsprungen sein kann. Daher man sich von ihren wechselnden Bildern wie von einem wilden Traum gefangen genommen fühlt, den man mit athemloser Spannung verfolgt und aus dem man hochaufathmend, wie erlöst, endlich erwacht. Ein Traum, der, wenn auch nicht das volle Leben, aber doch ein Stück Leben ist. Gewiß befand sich Büchner nicht auf dem rechten Wege zur Poesie, und noch weniger zum Drama, aber von allen Dichtern, die uns statt wahrer Kunstwerke nur Curiositäten gegeben haben, an denen unsre dramatische Literatur so reich ist, war er, besonders, wenn wir seine seltsam poetische Entwicklung und seine Jugend in Betracht ziehen, der weitaus genialste und bedeutendste. Büchner trug sich noch mit zwei anderen Dramen, von denen das eine die Geschichte des Florentiners Pietro Aretino behandeln sollte. Auch hat er neben verschiedenen anderen poetisch-philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten die Uebersetzung zweier Dramen von Victor Hugo, Maria Tudor und Lucrezia Borgia, verfaßt (1835 gedr.). Obschon er mit den Jungdeutschen Manches gemein hatte und an der von Gutzkow und Wienbarg (1887) herausgegebenen „Deutschen Revue" betheiligt war, so war er von ihnen doch auch durch Vieles geschieden und rechnete sich selbst nie dazu. Er hat sich darüber in einem Briefe vom 1. Januar 1836 klar ausgesprochen.

„Uebrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten Jungen Deutschland, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's. Nur ein völliges Mißkennen unsrer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei. Auch theile ich keineswegs ihre Meinung über die Ehe und das Christenthum... Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu thun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken."

Dieser Hinweis auf seine weitere dramatische Thätigkeit muß uns noch besonders den frühen Tod dieses talentvollen Dichters beklagen lassen, der, kurz nachdem er zum Privatdocenten an der Universität Zürich ernannt worden war, am 21. Februar 1837 durch ein hitziges Fieber, erst 23½ Jahr alt, dem Leben entrissen wurde.

In einem tiefen Contrast zu all diesen theils originalitätssüchtigen, theils wirklich genialen dramatischen Anläufen steht die Erscheinung einer Dichterin, welche übrigens schon früher als Büchner hervortrat, aber erst jetzt eine größere Bedeutung gewann, indem sie bei bescheidener Beschränkung in Anlehnung an Iffland und Bauernfeld das Familienleben der mittleren und höheren Gesellschaftsklassen zum Gegenstand ihrer Darstellung machte. Maria Amalia, Herzogin von Sachsen,*) Schwester des Königs Johann, geb. am 10. August 1794, gest. 18. September 1870, ließ schon 1817 unter dem Namen Amalia Heiter ein Schauspiel Die Abentheuer der Thorenburg auf dem Dresdner Hoftheater zur Aufführung bringen. Seitdem beschränkte sich ihre dramatische Muse lange ganz auf den intimeren Familienkreis. Erst 1829 trat sie wieder öffentlich mit den Schauspielen Der Krönungstag und Mesru, König von Bactriana auf. Mit dem Lustspiel Lüge und Wahrheit (zuerst 1834 in Berlin gegeben) betrat sie den eigentlichen Wirkungskreis ihres Talents. Es hatte einen Erfolg, der noch viele andere nach sich zog. Von den vielen Stücken, die sie der Bühne gab, seien noch die Lustspiele Die Braut aus der Residenz (1834), Der Oheim (1835), Der Majoratserbe (1838) und das Schauspiel Der Landwirth (1836) hervorgehoben. Sie haben durch fast ein Vierteljahrhundert, unterstützt von einer ihren Forderungen besonders entsprechenden Schauspielkunst, das deutsche Theater durch ihre liebenswürdige Natürlichkeit, ihre psychologische Feinheit und einen herzlichen Humor erfreut.

Hier finden auch am besten die dramatischen Werke eines Schrift-

*) Siehe die Charakteristik von Robert Waldmüller in den von ihm herausgegebenen dramatischen Werken der Prinzessin Amalia, Herzogin zu Sachsen. 5 Bde. 1873 u. 74.

haben scheinen, der z. B. an der religiösen Freigeisterei nur so lange festhielt, als sie noch das Privilegium einer Aristokratie des Geistes war und in einer vornehmen Coteriesprache verhandelt wurde, der aber nichts mehr davon wissen wollte, als — nach seinem Ausdruck — der Atheismus anfing nach Käse, Branntwein und Tabak zu stinken. Ich sage dies keineswegs, die Männer herabzusetzen, welche man gewöhnlich unter dem Namen des jungen Deutschlands begreift. Hatten sie doch, von allem andern noch abgesehen, schon dadurch große Verdienste, daß sie zu einer Zeit, da die Nation einem gleichgültigen Quietismus wieder zu verfallen Gefahr lief, die Geister wach erhalten, die Idee der neuen Philosophie in Umlauf gebracht und in mannichfaltigster Weise für die Interessen des Lebens fruchtbar gemacht haben. Ich weise nur deshalb darauf hin, um zu erklären, wie es gekommen, daß diese Männer, die ihre Laufbahn wie Stürmer und Dränger begannen, als sie sich der Bühne zuwendeten, bereits in geordnete Verhältnisse des staatlichen und bürgerlichen Lebens ruhig sich eingefügt hatten und in ihren dramatischen Werken selbst so verschieden von ihren ersten Schriften erscheinen. Allerdings würde es für sie auch sonst gar nicht möglich gewesen sein, Aufnahme bei den größeren Theatern zu finden, die doch allein so ehrgeizige Naturen zu großen Gestaltungen anzuregen vermochten.

Nur Gutzkow, Laube und Kühne haben wir aber von den oben genannten fünf Männern auf diesem Gebiet zu begegnen. Gutzkow war der Erste, welcher die Bühne für ihre Zwecke bestimmter in's Auge faßte, wozu indeß Laube schon 1833 die Anregung gegeben hatte. 1835 trat er mit der Tragödie Nero hervor.

Karl Gutzkow, der bedeutendste Dichter der Jungdeutschen, wurde am 17. März 1811 zu Berlin in engen Verhältnissen geboren. Schon als Schüler war er von den neuen philosophischen Ideen ergriffen, schon damals war er in der neueren Literatur fast völlig zu Hause. Byron und Heine gehörten zu seinen Lieblingsschriftstellern. Alles Kraftgenialische zog ihn an. Doch auch die eine Revolution der gesellschaftlichen Zustände verkündenden Schriften Lammenais' und St. Simon's hatte er bereits verschlungen, als er 1831 die Universität Heidelberg, um Theologie zu studiren, bezog. Das öffentliche Leben und die Literatur nahmen aber bald sein ganzes Interesse gefangen. Noch in demselben Jahre gab er die antikritische Vierteljahrsschrift:

„Das Forum der Journalliteratur" heraus, die er mit einem Artikel über Menzel eröffnete. Dieser hierdurch auf ihn aufmerksam geworden, erkannte bald das sich hier ankündigende publicistische Talent und berief ihn an das dem von ihm geleiteten Morgenblatt beigegebene Literaturblatt. Dieses Verhältniß wurde jedoch 1833 von Gutzkow wieder aufgelöst, um seine Studien zu vollenden und sich auf eigne Füße zu stellen. Mehrere poetische Werke entstanden, die, wenn auch nicht überall Beifall fanden, so doch Aufsehen erregten. Daneben ging die kritische und publicistische Thätigkeit immer fort. Die Vielseitigkeit seines Geistes, die sich zu jeder bedeutenderen Erscheinung des Lebens in Beziehung setzte, an jeder ein tieferes und lebendiges Interesse nahm, trat schon damals in überraschender Weise hervor. Selten hat Jemand wie er einen solchen Spürsinn für das geheime Weben der Zeit besessen. Gutzkow's Natur war eine vornehme und, soweit seine Eitelkeit und sein Schriftstellerruhm nicht berührt wurden, auch eine wohlwollende. So groß und besonders vielseitig sein Talent auch war, hat er es aber doch überschätzt. Besonders wollte er eine Schwäche desselben nie zugestehen, den Mangel an der tieferen Begabung zur Lyrik. Jemehr er denselben zu verhüllen strebte, desto mehr gerieth er in eine weiche, zerfließende Sentimentalität, die mit seiner Gedanken- und Geistesschärfe mitunter in schroffen Widerspruch trat. Dies hat besonders seiner Dramatik geschadet. Zumal er bald erkennen sollte, welcher Wirkung das Sentimentale auf der Bühne fähig ist. Es hat ihn nicht selten bei der Wahl und Auffassung seiner Stoffe beeinflußt, was aber bei seinem Nero der Fall noch nicht ist, obschon grade hier das lyrische Element besonders hervortritt. Die Geschichte ist hier in einem mehr phantastischen, kraftgenialischen Sinne behandelt. Seine Darstellung bewegt sich in einer Reihe von Bildern, die er noch nicht einmal in Acte vertheilt. Mit der Zeit verfährt er so willkürlich, daß er die schleichenden Stunden einer im Wachen verbrachten Nacht, Stunde für Stunde, in einer einzigen Scene veranschaulichen zu können glaubt. Gleichwohl war dieses Stück für die Bühne geschrieben. Es ist in gereimten Versen verfaßt, die vielfach an die Art derer des Goethe'schen Faust anklingen, eine Form, die, weil sie sich für den dargestellten Gegenstand nicht recht eignet, noch einen Mangel an Stilgefühl zeigt. Dazwischen treten einerseits, wie in dem großen Monologe des Nero, rein lyrische Strophenformen auf,

andrerseits in Prosa behandelte Scenen. Zu den mancherlei Wunderlichkeiten, denen man in diesem Drama begegnet, gehört auch der sprechende Papagei der Poppäa. Erst 1838 folgte ein zweites, der Bühne sich schon etwas näherndes Drama des Dichters: Saul. Trotz der Bedeutung und des literarischen Einflusses, den Gutzkow schon damals gewonnen hatte, fand es nur eine kühle Aufnahme. Auch lehnte es Gutzkow später selbst mit den Worten ab: „es gehörte noch ganz den Einflüssen des Zeitalters der Ironie und Satire an."

Inzwischen hatte sich Gutzkow verheirathet. Er hatte die Bühne näher kennen und einsehen gelernt, daß man ihr nicht blos in der Form, sondern auch was Inhalt und Auffassung betrifft, Concessionen zu machen und vor Allem den Schauspieler in sein Interesse zu ziehen habe. Sein nächstes Stück schon sollte beweisen, daß er das Talent auch hierzu besaß. In Richard Savage (1839) ist die Geschichte jenes unglücklichen englischen Dichters behandelt, der von seiner unnatürlichen Mutter dem aristokratischen Stolze und dem Vorurtheil der Gesellschaft zum Opfer gebracht wird. Gottschall hat Recht, daß in dieser Tragödie nicht Richard Savage, sondern die zwischen Liebe und Ehre schwankende Mutter der Held hätte sein sollen. Gutzkow aber hatte ein größeres Interesse, statt auf diesen Kampf, auf das gesellschaftliche Vorurtheil und ihr Opfer das volle Licht seiner Darstellung fallen zu lassen. Leider zeigt er den Helden schließlich in einem zwar sehr bedauernswürdigen pathologischen Zustand, nicht aber in einem solchen, der unser tragisches Mitleid verdient. Die unmännliche weltschmerzliche Sentimentalität desselben stößt uns ab. Der Stoff war aber in sofern glücklich gewählt, als er dem Dichter Raum zu freierer Gestaltung und ein interessantes historisches Colorit bot. Gutzkow benützte die zu schildernden Literatur- und Theaterzustände, um Verhältnisse seiner eignen Zeit darin zu spiegeln. Trotz der vorzüglichen Darstellung, die es damals, besonders in Dresden, fand, hatte es nur einen vorübergehenden Erfolg, der aber doch immer groß genug war, um seinen Werken hinfort die Bühnen der ersten Theater zu erschließen. Es folgten nun Werner oder Herz und Welt, Patkul (1840), Die Schule der Reichen (1841), Ein weißes Blatt (1842), Zopf und Schwert und Die Auswandrer (1843), Das Urbild des Tartüffe (1844), Der 13. November und Pugatscheff (1845).

Mit Werner errang Gutzkow den ersten großen Erfolg. Das

Stück hält die Mitte zwischen dem Iffland'schen Familiendrama und den bürgerlichen Dramen Goethe's. Gutzkow weicht der tragischen Lösung des Conflicts durch schwächliche Accomodation aus. Wie die bürgerlichen Helden Goethe's und Lessing's ist auch Werner ein schwankender, unmännlicher Charakter. Er hat seine erste Liebe dem Besitz eines Mädchens geopfert, das ihm Reichthum, gesellschaftliche Stellung und eine glänzende Laufbahn verbürgt. Eine zufällige Wiederbegegnung regt aber die alte Liebe neu auf. Ein tragischer Conflict ist im Anzug — eine Katastrophe bereitet sich vor. Ein gefälliger Freund und die elastische Nachgiebigkeit aller Betheiligten führt aber eine sogenannte glückliche Lösung, die Niemand wahrhaft befriedigt, herbei. Im Weißen Blatt entwickelt sich Alles natürlicher und befriedigender. Es ist das Motiv der Wahlverwandtschaften, aber so gewendet, daß der Conflict ein blos scheinbarer ist. Nur durch die Unklarheit der Verhältnisse und den Mangel wechselseitiger Aufklärung wird dieser Schein längere Zeit aufrecht und der Zuschauer in Spannung erhalten. Die endliche Auflösung erscheint zwar natürlich, aber auch schwächlich. Der Vorzug dieser beiden Dichtungen beruht wesentlich darauf, daß das Familiendrama hier auf das Gebiet einer höheren geistigen Bildung verlegt erscheint und ihm hierdurch zugleich ein neuer Inhalt, ein neues Interesse gegeben ist. Die Charaktere sind doch einmal wieder nach dem Leben, nicht nach der alten Bühnenschablone gezeichnet. Die Sprache zeichnet sich durch Klarheit, eine pointenreiche Leichtflüssigkeit aus, und der Dichter zeigt schon die Kunst wirkungsvoller Behandlung der Gegensätze in der glücklichen theatralischen Gruppirung der Personen.

Der Schule der Reichen liegt ein ähnliches Motiv wie Massinger's „City Madam" zu Grunde. Es erlitt in Hamburg wohl aus derselben Ursache eine Ablehnung, wie später (1854) Lenz und Söhne in Dresden. Das Publikum fühlte sich durch die Satire des Dichters in unbehaglicher Weise getroffen, doch wurde diese auch nicht genug durch die Erfindung und den Humor desselben unterstützt.

Patkul und Pugatscheff sind politische Tendenzdramen, durch welche der Dichter die politische Bewegung der Zeit zu fördern suchte. Die Bühne wurde als eine Art Rednertribüne, ihre Mittel als Waffen gebraucht. „Stellt doch Menschen hin, ruft Gutzkow den Dichtern im Urbild des Tartüffe durch Molière zu, die nicht vergangenen Jahr-

Auch seine Dramaturgie des Dresdner Hoftheaters von 1846—49 entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Um so größer war der Ruhm, den er sich bald darauf auf dem Gebiete des Romans erwarb. Erst spät, vielleicht angezogen von dem verführerischen Reiz der Tantième, von der er bei seiner so fruchtbaren Thätigkeit für das Theater doch nur wenig oder keinen Gewinn gezogen, wagte er sich noch einmal auf das glatte Parquet der Bühne, ohne doch weder mit seinem Gefangnen von Metz (1871), noch mit dem späteren Dschingischan (1875) den erhofften Vortheil zu finden. Ueber seine dramatische und dramaturgische Thätigkeit hat Gutzkow in seinen „Rückblicken auf mein Leben" manchen Aufschluß gegeben, doch wird man das Buch mit Kritik zu benutzen haben. Die 1871—72 veröffentlichte Ausgabe seiner dramatischen Werke umfaßt 20 Bändchen. 1873 begann das Erscheinen der gesammelten Werke des Dichters, der am 16. Dec. 1878 in Frankfurt a. M. starb.

Obwohl von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend wie Gutzkow und diesem ursprünglich in seinen Bestrebungen geistig verwandt, stellt sich in dem am 18. Sept. 1806 zu Sprottau in Schlesien geborenen Heinrich Laube*) doch eine wesentlich andre Natur dar. Gleich aus seinen ersten Schriften trat eine in ihrer Nachlässigkeit vielleicht etwas affectirte Naturwüchsigkeit hervor, die seinem Leben und Geist sprühenden Vortrag einen besondern Reiz gab. „Das reizende Negligée, die liebenswürdige Nachlässigkeit" rühmt Gutzkow 1836 in seinen Beiträgen zur Geschichte und Literatur ganz besonders an ihm. Er lobt „diesen aufgeschürzten, nackten, in niedergetretenen Schuhen daherschlotternden Styl", und widerrathet, denselben mit einer berechneteren Toilette zu vertauschen, die dem Naturel des Autors nicht zusagen würde. Laube hat in der Hauptsache diesen Rath auch benutzt. Wenn in seinen Dramen auch viel Berechnetes ist, so hat er dies doch meist unter einer oft derben Natürlichkeit zu verbergen gewußt. Wo er, wie in seinen Jambendramen, höheren Ausdruck erstrebte, blieb er meist hinter seinen Intentionen zurück. Doch trotz dieser scheinbaren Naturwüchsigkeit ist Laube nicht frei von einem stark entwickelten Selbstgefühl, das die eigne Sache nie über der allgemeinen vergißt. Es macht sich aber fast nur in seinen biographischen

*) Laube, H., Dramatische Werke, darin 1. und 12. Bd. Erinnerungen.

und dramaturgischen Schriften, seinen Erinnerungen, seiner Geschichte des Burgtheaters (1869) und des norddeutschen Theaters (1872), und auch hier fast naiv geltend. Die beiden letzten sehr belehrenden Schriften laufen schließlich hauptsächlich auf die Rechtfertigung und Verherrlichung seiner dramatischen und dramaturgischen Thätigkeit hinaus, was aber mit einer solchen leutseligen Natürlichkeit, mit einer so überzeugenden und treuherzigen Unpartheilichkeit geschieht, die auch an sich selbst Kritik zu üben und die Kritik Andrer in einem bestimmten Umfange anzuerkennen versteht, daß man fast überzeugt wird, es geschehe Alles nur um der Sache und um des Interesses andrer Mitstrebenden willen, was auch zum Theil wohl immer der Fall ist.

Wenn Laube gegen Gutzkow an Vornehmheit, geistiger Tiefe und Idealität des Strebens zurücktritt, übertrifft er ihn dagegen an praktischem Sinn, Sach- und Geschäftskenntniß und gesundem Menschenverstand. Er muß gegen ihn ein Realist genannt werden. Wie viel Werth er auch immer auf die Form legt, so gilt sie ihm doch nur, insofern sie wirkt. Wirkung ist ihm, wenigstens auf der Bühne, die Hauptsache. Diese zu studiren und das Erkannte zu möglichst glücklicher Anwendung zu bringen, war bei seiner dramatischen Production sein fortgesetztes Bestreben. Er erkannte, wie Gutzkow, daß man, um Fuß auf der Bühne zu fassen, Einfluß auf die Journalistik gewinnen müsse, er verfuhr dabei aber ungleich praktischer als dieser. Gutzkow vermochte sich nicht einmal als Dramaturg zu behaupten. Laube hat seit 1850 mit nur kurzen Unterbrechungen erfolgreich an der Spitze dreier großen Theater gestanden.

Als Laube als Dramatiker zu wirken begann, hatte er mit der Romantik schon völlig gebrochen. Für ihn war, als solcher, weder das altgriechische, noch das altspanische, noch das Shakespeare'sche, sondern nur das französische Theater da. Ihm galten im Lustspiel die Franzosen, in der Tragödie höchstens noch Schiller, als ausschließliches Muster. Hatten sie doch diejenige Bühnentechnik am vollkommensten ausgebildet, welche die Wirkung auf den Zuschauer vor allem andern in Betracht zieht und daher auch Schauspieler und Bühnendirectoren am meisten befriedigt. Das neueste französische Drama empfahl sich ihm aber auch noch ganz besonders durch seinen Inhalt. Er hat daher als Theaterdirector diesem Drama einen großen Raum in seinem Repertoire vergönnt, aber er hat andrerseits auch die neue deutsche Production

verleiteten. Das Sympathische des Stoffs mußte noch viel entschiedener in dem folgenden Stücke, dem Schauspiele: Die Karlsschüler (1846) in's Gewicht fallen, zumal der Dichter hier ein ungleich höheres Pathos entwickeln konnte und entwickelt hat. Es ist ohne Zweifel dasjenige seiner Stücke, welches, so weit es sich bis jetzt beurtheilen läßt, die nachhaltigste Wirkung ausübte und auch zu seinen besten dramatischen Arbeiten gehört. Nicht so glücklich war Laube mit seinem nächsten Versuche, die populäre Gestalt Friedrich's des Großen zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen, was in Prinz Friedrich (1850) geschah. In der Volksphantasie lebt nämlich nur der siegreiche König, von dem prinzlichen Jüngling dagegen ein sehr unsicheres Bild, das, sobald es die volle Bestimmtheit der Wirklichkeit annimmt, die Meisten selbst dann noch fremdartig berühren wird, wenn es der Wahrheit auch völlig entspricht.

Erst 1856 trat Laube nach längerer Pause wieder mit einem großen Erfolge, dem Essex, auf. Der Gegenstand war schon vielfach dramatisch behandelt worden. Auch ist das Banks'sche Stück nicht ohne allen Einfluß auf Laube geblieben. Den Dichter zog wohl am meisten das pikante Verhältniß des Liebhabers einer Königin an, der heimlich bereits verheirathet ist. Er hat es jedoch sehr maßvoll behandelt. Obschon die Laube'schen Verse und Gedanken gegen die sich hier zum Vergleiche darbietenden der Maria Stuart beträchtlich zurückstehen, hat Essex doch auf der Bühne viel Glück gemacht und ist wohl das beste der ernsten Dramen des Dichters. Auch in Montrose (1859) und im Statthalter von Bengalen (1866) nahm der Dichter bedeutende Anläufe. So mancherlei Vorzüge aber diese Stücke im Einzelnen darbieten, blieben sie doch hinter dem Erfolge des vorigen zurück. Dies gilt fast noch mehr von dem schon früher erwähnten Schauspiele Böse Zungen (1868). Das Wagniß, den Schiller'schen Demetrius zu vollenden, beweist eine Ueberschätzung seiner dichterischen Kraft. Der Schwerpunkt seines Talents lag in einer wesentlich andern Richtung. Die rastlose Thätigkeit dieses Dichters trotzte dem Alter und, wie sein Cato im Eisen beweist, nicht ohne Erfolg. Wie der Gutzkow's wird auch sein Name noch lange mit Ehren in der Entwicklungsgeschichte unseres Dramas und Theaters genannt werden.

Das Talent Ferdinand Gustav Kühne's, geb. 27. Dec. 1806 zu Magdeburg, liegt auf einem andern Gebiete, als dem des Dramas, und kann nach dem, was er auf diesem geleistet, gar nicht geschätzt werden. Er schrieb die Dramen Isaura von Kastilien, Kaiser Friedrich III., Die Verschwörung in Dublin, eine Fortsetzung des Schiller'schen Demetrius (1858, d. i. früher als Laube) und das Schauspiel Kuß und Gelübde.

Gutzkow als Dramatiker in mancher Beziehung verwandt, an Vielseitigkeit und Stärke des dramatischen Talents und an Kenntniß der Bühne ihm aber entschieden untergeordnet, war der ihm in andrer Beziehung zuweilen gegnerisch gegenüberstehende Robert Eduard Prutz, geb. 30. Mai 1816 zu Stettin, gest. ebendaselbst 2. Mai 1872. Gutzkow sagt selbst, daß den Jungdeutschen durch die Halle'schen Jahrbücher, an denen Prutz damals betheiligt war, die Führung in der Kritik entzogen wurde. Prutz trat damals mit der Miene gegen dieselben auf, als ob er ihnen nie nahe gestanden habe. Wie sehr er aber von ihnen, besonders von Gutzkow, beeinflußt war, beweisen grade seine politischen Dramen. Stand Prutz doch anfangs sogar, mehr noch als jene, unter dem Einfluß der Romantiker. Das erste von ihm bekannte Drama Nach Leiden Lust ist im Geiste des Tieck'schen Lustspiels verfaßt, das zweite Die politische Wochenstube (1843) erinnert an Platen's satirische Stücke. Die historischen Trauerspiele Karl von Bourbon (1845), Moritz von Sachsen (1845), Erich der Bauernkönig (1847) schließen sich aber eng an Gutzkow's Pugatscheff an. Es sind wie dieses und Patkul politische Tendenzstücke, besonders die beiden letzten, nur daß bei Prutz das rhetorische Pathos vorherrscht, das theatralische Interesse mehr in den Hintergrund tritt. Für ihn war die Bühne fast nur eine politische Rednerbühne. Besonders werthvoll aber machte zu jener Zeit diese Stücke die sich darin kundgebende männliche Gesinnung, die alle Sentimentalität von sich abwies. Prutz hat indeß für die Geschichte des Dramas noch eine andere Bedeutung. Er gab nicht nur 1846 in Hamburg die dramaturgischen Blätter, sondern auch seine in Berlin gehaltenen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters heraus, des ersten umfassenderen Werks dieser Art. Auch seine Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart (1854) und Die deutsche Literatur der Gegenwart (1859) gehören theilweise hierher. Endlich ist noch

gewicht auf die kunstvolle Behandlung der sprachlichen Form von Vers und von Reim, und auf die symbolische Bedeutung eines in der sinnvollen Lösung und Knüpfung der dramatischen Verwicklung durchgeführten Gedankens legte. Seine Dramen sind daher mehr für das Ohr, als für das Auge geschrieben, doch hat er auch auf der Bühne durch die anmuthigen, geistvollen Lustspiele Die Liebesläugner (1856) und Durch's Ohr (1871) weithin schöne Erfolge erzielt. Der Bedeutung Lindau's für das Lustspiel und seines „Erfolgs" ist schon gedacht worden. Auch Wilbrandt regte durch Die Vermählten (1872), Die Maler (1872) und Jugendliebe (1873) wieder zu schönen Hoffnungen an.

Später glaubte man in Adolph l'Arronge, geb. 8. März 1838, ein neues bedeutenderes Lustspieltalent begrüßen zu dürfen. Nachdem er mit dem Volksstück Mein Leopold (1874) große und allgemeine Anerkennung erworben, versuchte er in „Hasemann's Töchtern" (1877) den Uebergang zum gesellschaftlichen Lustspiel, was ihm aber nur theilweise gelang, da die Neigung zum Possenhaften noch hindernd dazwischentrat. Um so glücklicher war ein zweiter Versuch mit dem über alle deutschen Bühnen mit ungeheurem Beifall gegangenen „Doctor Klaus" (1879). Der gesunde Blick des Dichters für die guten und schwachen Seiten des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens, der behagliche Humor seiner Darstellung, sein origineller Situationswitz sprechen darin auf's lebendigste an. Auch die späteren Stücke des Dichters „Wohlthätige Frauen" (1879), „Hans Loney" (1880), „Der Compagnon" (1881) hatten viel Beifall, doch stehen sie nicht auf gleicher Höhe. Das Possenhafte tritt zuweilen störend hervor und der Ton sinkt öfter in's Triviale herab. Dies gilt auch von den hierher gehörenden Arbeiten des schon früher genannten Hugo Bürger, der sich die Bühne zuerst durch ein Lustspiel „Der Frauenadvokat" (1874) erobert hatte, dem neuerdings noch Auf der Brautfahrt (1880) und Jour Fix (1881) nachgefolgt sind. Auch Franz Gensichen, geb. 4. Febr. 1847 zu Driesen (Brandenburg), Verfasser einer ganzen Reihe von historischen Dramen (Gajus Gracchus, Danton, York, Robespierre ꝛc.), errang mit dem Lustspiel Die Märchentante allgemeinere Anerkennung und Erfolg, ebenso der beliebte epische Dichter Julius Wolff, geb. 16. Sept. 1834 zu Quedlinburg, mit seiner Junggesellensteuer (1876).

XVII.

Die eigentlichen Bühnendichter des Zeitraums.

Julius von Voß. Karl von Holtei. J. E. Mand. Max Heigel. — Clauren. — Theodor Hell. Karl Blum. Karl Töpfer. Karl Lebrün. Alexander Cosmar. L. Angely Albini. A. Görner. L. Schneider. — Charlotte Birch-Pfeiffer. — Roderich Benedix. — Leopold Feldmann. J. v. Plötz. Alex. Wilhelmi. A. Elz. Otto Girndt. — Gustav Räder. David Kalisch. L'Arronge. Hugo Müller. — Gustav Moser. J. B. v. Schweitzer. R. Kneisel. Franz von Schönthan.

Wenn einzelne der im vorigen Abschnitte aufgeführten Dichter in manchen ihrer Arbeiten auf das Niveau der gewöhnlichen Bühnenschriftsteller herabsinken und von einzelnen der hier vorzuführenden Autoren nicht nur an Bühnengeschicklichkeit, sondern selbst an dramatischem Talent übertroffen werden, so giebt es unter diesen wieder einzelne, welche zuweilen eine gewisse poetische Höhe erreichen. Ich werde daher dem Einwurf nicht völlig entgehen können, daß einzelne Namen einen andern Platz, als den ihnen von mir angewiesenen, verdient hätten. Völlig befriedigen wird indeß keine Eintheilung, da fast jede nur ein Nothbehelf ist, der Darstellung eine leichtere Uebersichtlichkeit zu verschaffen. Ich habe mich bei der von mir getroffenen Anordnung wesentlich von der Stellung bestimmen lassen, die nach meinem Urtheil jeder Einzelne im Großen und Ganzen zu Kunst und Leben nahm.

Gleich die beiden ersten Erscheinungen, die ich hier zu berühren habe, zeigen sich mit einem so entschiedenen und eigenartigen Talent begabt, sie haben einzelne ihrer Werke aus so entschieden poetischer Stimmung geschaffen, daß sie gewiß von Manchen dem vorigen Abschnitt zugetheilt worden wären. Julius von Voß, geb. 24. Aug. 1768 zu Brandenburg, darf mit Holtei als Begründer des norddeutschen Volksstücks bezeichnet werden. Von seinem Vater, einem preußischen Obristlieutenant, zum Militärdienst bestimmt, gerieth er durch einen unüberwindlichen Hang zur Satire hier oft in Conflict mit seinen Vorgesetzten, was ihn endlich seinen Abschied zu nehmen bestimmte (1798). Er verbrachte nun längere Zeit auf Reisen und widmete sich nebenbei dilettirend den mannichfaltigsten Kunstübungen, bis er sich zuletzt der Schriftstellerei völlig ergab, die er, nach aufgezehrtem Vermögen, nun auch als Erwerb zu betreiben gezwungen

XVIII.

Die Entwicklung der Schauspielkunst von dem Tode der Neuber bis zur Mitte dieses Jahrhunderts.*)

Wallerotty und Schuch. — Schönemann. — Eckhof. — Koch. — Theophilus Döbbelin. — Ackermann. — Hamburgische Entreprise. — Schröder. — Das Mannheimer Nationaltheater. — Schröder in Wien. — Das Goethe'sche Theater in Weimar. — Entwicklung des Theaters in Berlin. Döbbelin. Engel und Ramler. Iffland. Brühl. Ludwig Devrient und Wolff. Graf Redern. Tieck. Küstner. — Das Theater in Dresden. Vitzthum. Lüttichau. Tieck. — Das Wiener Burgtheater. Schreyvogel. — Das Theater in Meiningen. Babo. Küstner. — Die übrigen Theater. — Die realistische Richtung. Laube. Dingelstedt. Ed. Devrient. Davison. Marie Seebach. Friedrich Haase. Das Meiningen'sche Hoftheater.

Wie in den früheren Bänden muß ich mich auch hier bei diesem Theil meiner Darstellung auf die allgemeinsten Umrisse beschränken. Sie würde sonst bei der Zersplitterung, welche die Entwicklung der Schauspielkunst in Deutschland erfahren, schon für sich allein ein mehrtheiliges Buch in Anspruch nehmen, wie es in Eduard Devrient's Geschichte der Schauspielkunst vorliegt, auf die ich hierfür verweise.

Neben den Truppen, welche Neubers bei ihrem Auftreten vorfanden, und denjenigen, welche, wie die Schönemann'sche und Koch'sche, aus ihr selbst wieder hervorgingen, liefen noch eine Menge andrer her, mit denen sie zum Theil auch zu kämpfen hatten, so die von Kirsch, Wäser, Eckenberg, Wallerotty, Denner, Beck, Lepper, Moretti, Hilverding, Schuch u. s. w. Wie wenig es ihr selbst, den alten Geschmack an den Harlekinaden und Staatsactionen zu verdrängen, gelungen war, erhellt aus dem Umstand, daß diese letzteren grade im

*) Küstner, Karl Th. von, Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung. Leipz. 1853. — Glaser, Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschw. 1861. — Koffka, Iffland und Dalberg. Leipz. 1865. — Pasqué, Goethe's Theaterleitung. Leipz. 1863. — Laube, H., Das Burgtheater zu Wien. Wien 1869. — Laube, H., Das norddeutsche Theater. Leipz. 1872. — Brachvogel, A. E., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berl. 1878. — Grandaur, Franz, Chronik des Hof- und Nationaltheaters zu München 1878. — Prölß, R., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden 1878. — Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg. Stuttgart 1879. — Peth, Jacob, Geschichte des Theaters zu Mainz 1879. — Menzel, Geschichte des Theaters zu Frankfurt a/M. 1882.

vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts beide mit neuer Kraft wieder auflebten. Es waren hauptsächlich Wallerotty und Schuch, welche im nördlichen Deutschland diese Spiele damals vertraten. Später kam auch noch Kurz mit seinen Wiener Possen hinzu, die er hierher verpflanzte. Auch aus jener Zeit erst (1741—42) besitzen wir durch eine Reihe kürzlich aufgefundener Theaterzettel jener beiden Truppen den Nachweis, daß thatsächlich unter dem Titel „Staats- und Hauptactionen" Stücke angekündigt und gegeben worden sind (siehe den Nachtrag). Mit solchen Stücken zog Wallerotty auch noch 1755 nachweislich im Lande herum. Andrerseits waren selbst diese Truppen wieder genöthigt, die regelmäßigen Schauspiele in ihre Repertoire aufzunehmen, wie ja sogar der Harlekin Schuch Gottsched seine Dienste zu weiterer Verbreitung und Befestigung der Theaterreform dieses letzteren antrug. Waren doch selbst Eckhof und Ackermann zeitweilig Mitglieder seiner Truppe. Befand sich im Jahre 1748 der Schauspieler Uhlich doch als Theaterdichter bei ihr. Spielte Kurz doch auch selbst in den regelmäßigen Stücken mit, in denen seine Gattin, eine aus Italien gebürtige Tänzerin, besonders im Lustspiel brillirte. Glänzten bei ihm doch, wenn auch nur vorübergehend, Johanne Rischar, die später als Madame Sacco berühmt gewordene Darstellerin, sowie der jugendliche Bergopzoomer, der Wilhelm Kunst des vorigen Jahrhunderts. Selbst der von der Hamburger Entreprise entlassene Schröder spielte eine Zeit lang bei ihm in Bedientenrollen und als Groteskkänzer, worin er damals nicht seines Gleichen hatte. Wallerotty war vielleicht der einzige Director jener Zeit, welcher sich ganz auf Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden beschränkte. Doch glaube ich, daß zu deren endlicher Verdrängung, mehr als das aufblühende regelmäßige Drama, die in Aufnahme kommenden Singspiele und Ballete beigetragen haben.

Dies hängt mit der Concurrenz zusammen, welche all diese Truppen mit ausländischen Schauspieler-, Sänger- und Tänzer-Gesellschaften zu bestehen hatten. Denn nicht genug, daß die Höfe fast noch immer ausschließlich ausländische Bühnenkünstler der verschiedensten Art begünstigten und bevorzugten, zogen deren auch noch eine Menge speculationsweise im Lande herum. Von ihnen seien hier nur die Schauspieler- und Sänger-Truppe des Antonio Peruzzi aus Venedig zu Anfang des 4. Jahrzehnts, sowie die Operngesellschaften

Talentes nicht vernachlässige, noch seine Darstellungsmittel vergeude, noch beide zu unkünstlerischen Zwecken mißbrauche. Wie verschieden die Quelle dieser Forderungen von derjenigen ist, aus welcher die Forderungen der bürgerlichen Moral entspringen, so fällt doch diese Sittlichkeit allerdings zu einem gewissen Theile mit letzterer zusammen.

Schönemann ergab sich schließlich dem Wohlleben, vernachlässigte sein Geschäft und warf sich auf die Liebhaberei von Pferden. Dies hatte unter anderen auch Eckhof's Ausscheiden und kurze Zeit später, am 2. Dezember 1757, die Aufgabe seines Theaters zur Folge. Er gerieth in Bedrängniß, nahm nothgedrungen einen untergeordneten Dienst beim Prinzen Ludwig von Mecklenburg an, lebte in dieser Stellung noch lange, bis er endlich, vom Alter immer tiefer heruntergebracht, 1782 starb.

Seine Truppe war damals unter die Prinzipalschaft von Gottfr. Heinr. Koch getreten, der, wie wir sahen (S. 357), Ende 1749 das kursächsische Privileg erworben hatte. Obschon ein ungleich bedeutenderer Schauspieler, war er in der Tragödie doch fast noch mehr, als Schönemann, in der Manier der alten französischen Schule befangen. Gleichwohl entschied er sich im Princip für die durch Einführung und Nachahmung des von England ausgehenden Familiendramas auch in Deutschland hervortretende, auf Naturwahrheit dringende Richtung. Andrerseits war er, wie wir schon wissen, auch derjenige, welcher 1752 den Versuch Schönemann's, die Operette neu zu beleben, mit ungeheurem Erfolge wieder aufnahm und die schon von Neubers in's Auge gefaßten Bestrebungen, dem deutschen Theater eine größere Stabilität zu verschaffen, unverrückt weiter verfolgte.

Es hatte schon wiederholt den Anschein gehabt, als ob dieses Ziel von Einzelnen erreicht worden sei. So, als Schönemann am Hofe von Mecklenburg-Schwerin, Theophilus Döbbelin (geb. 27. September 1720 zu Königsberg in der Neumark), der ebenfalls von der Neuber'schen Truppe (1750) seinen Ausgang genommen, am weimarischen Hofe vertragsmäßige Anstellung fanden. Jener verlor diese Stellung jedoch bald durch den Tod, dieser durch die Ungnade seines Herzogs und Herrn. Letzteres wurde von dem 1758 an die Spitze der Schönemann'schen Gesellschaft getretenen Koch aber benützt, diese durch die besten Mitglieder der weimarischen Truppe zu verstärken, die der Herzog zwar unter Brückner beibehalten hatte, die aber bald

darauf durch des ersteren Tod wieder herrenlos wurde und sich hierdurch in Bedrängniß befand. Koch's Truppe wurde auf diese Weise eine der vorzüglichsten Deutschlands. Schauspieler wie Eckhof, Brückner, Starke, Witthöft, Bruck mit ihren Frauen gehörten ihr an. Zuerst glaubte Koch sich in Hamburg dauernd einen Sitz für seine Kunst aufschlagen zu können. Auch hielt er sich hier fünf Jahre. Dann aber wurde er doch wieder zum Wandern genöthigt, und versuchte in Leipzig sein Glück, wo er den Bau eines neuen Schauspielhauses bewirkte. Ein Vertrag mit dem kurfürstlich sächsischen Hofe, welcher 1764 zum Abschluß kam, hatte ebenfalls nicht den erhofften Erfolg, da er schon nach sechs Monaten wieder gekündigt wurde. Auch seine Bewerbung um das preußische Privileg scheiterte anfangs. Der Tod Schuch's (1771) führte ihn hier aber endlich an's Ziel. Er erkaufte dessen Theater und machte von nun an die Schauspielkunst in Berlin, wo er bis zu seinem am 3. Januar 1775 erfolgenden Tode verblieb, stabil. Er begünstigte hier zwar vorzugsweise die Operette, für die er in Hiller eine bedeutende musikalische Kraft gewonnen hatte, vernachlässigte aber darüber auch das deutsche Schauspiel nicht ganz, so daß er unter Andrem das Verdienst erwarb, Göethe's Götz zuerst zur Aufführung gebracht zu haben.

Ungleich bedeutender als alle die genannten Truppen wurde für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst aber die Ackermann'sche, da sie mit der Tradition der französischen Schule zuerst völlig brach und eine ganz neue, nationale, auf Naturwahrheit gegründete Darstellungsweise in's Leben rief, eine ganz neue, die sogenannte Hamburger Schule begründete.

Konrad Ackermann, geb. 1710 zu Schwerin, war bereits 30 Jahr alt, als er bei der Schönemann'schen Truppe als Schauspieler eintrat. Schon im folgenden Jahr trennte er sich mit seiner späteren Gattin Sophie Charlotte Schröder wieder von ihr, trat dann in die von dieser gegründete Truppe ein, die aber 1746 wieder aufgelöst werden mußte. Nach längerem Aufenthalte in Rußland bildete Ackermann nun selbst eine neue Gesellschaft in Königsberg. Der Bau eines neuen Schauspielhauses zerrüttete seine Verhältnisse aber so, daß er nicht nur dieses, sondern auch seinen Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder (s. S. 443) im Stiche ließ und sich mit dessen Mutter fluchtartig auf die Wanderschaft nach Süddeutschland begab (1756).

Idealen erhebende Naturschönheit, was er erstrebte, als er im Jahre 1791 vom Herzoge mit der Bildung und Leitung eines Hoftheaters in Weimar betraut wurde. Wie wenig sowohl er, als der an dieser Schöpfung später vielfach mit theilnehmende Schiller anfänglich an einen entschiedenen Gegensatz zu Schröder oder Iffland, oder an deren Bekämpfung dachten, beweist, daß man letzteren nicht nur öfter zum Gastspiele einlud, sondern sogar ganz in Weimar festzuhalten suchte, Schiller aber von Niemand lieber als Schröder seinen Wallenstein auf der Bühne eingeführt sehen wollte. Noch 1798 schreibt Goethe über Iffland an Schiller: „Iffland fährt fort, seine Sache trefflich zu machen und zeichnet sich als wahrhafter Künstler aus. An ihm zu rühmen ist die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles, was zu seiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe wodurch er das Gefundene und gleichsam Erschaffene darzustellen versteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Absonderung der Rollen von einander durch Kleidung, Gebärde, Sprache, die Absonderung der Situationen und die Distinktion derselben wieder in sensible kleinere Theile ist fürtrefflich. Von allem Uebrigen, was wir schon im Einzelnen kennen, will ich jetzt schweigen. Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunstgebilde vor den Augen des Zuschauers lebt, so zeigen sich die Uebrigen, wenn sie auch ihre Sache nicht ungeschickt machen, doch nur gleichsam als Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was sich begiebt und begeben hat, man kann aber weiter keinen Theil daran nehmen. Sehr wichtig war mir die Bemerkung, daß er die reinste und gehörigste Stimmung beinahe durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches dann freilich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist." Auch 1812 lud Goethe Iffland wieder zum Gastspiele ein.

Inzwischen hatte sich Goethe aber immer mehr zu einem von der Wirklichkeit so viel als möglich abstrahirenden, antikisirenden und symbolisirenden Formalismus verstiegen. Das konnte auf seine Ansichten von der Schauspielkunst unmöglich ganz ohne Einfluß bleiben. Je ungeschickter die Anhänger der naturalistischen Schule sich bei Recitation der metrisch behandelten Stücke zeigten, desto mehr glaubte Goethe darauf Werth legen zu sollen. Dies führte zum Experimentiren und

mit dem Experimentiren näherte man sich ganz unmerklich wieder der alten französischen Schule. In den 1803 geschriebenen Regeln für Schauspieler ist schon Manches enthalten, was stark an sie anklingt. Sprache, Gang, Bewegung und Haltung, wieder unter die Regel gestellt, wurden auch wieder conventionell. Der Conventionalismus ist freilich bei keiner Kunst, am wenigsten beim Theater ganz zu beseitigen. Man mag eine Scene noch so realistisch arrangiren, zuletzt arrangirt man sie doch, und zwar für den Zuschauer. Die Absicht auf ihn nöthigt zu Conventionen, über die man niemals völlig hinwegkommen wird. Das der Wirklichkeit mit noch so peinlicher Treue nachgebildete Zimmer verliert doch die eine Wand, deren Oeffnung dem Zuschauer den Einblick in dasselbe eröffnen soll, und zuletzt wird Alles darin nur in Absicht auf ihn, und erst in zweiter Linie in Absicht auf die Personen aufgestellt, welche in ihm verkehren. Dies versteht sich denn auch vom Spiel. Es fragt sich nur, wie weit man darin zu gehen hat. Die naturalistische Schule will jene Absicht so sehr als möglich wieder zu verdecken suchen. Sie geht darin oft so weit, daß es nicht nur dem Zweck der Darstellung widerspricht, sondern auch diese neue, unkünstlerische Absichtlichkeit fühlbar macht. Die Goethe'schen Regeln gehen dagegen zum Theil darauf aus, dem Zuschauer durch den Schauspieler immer fühlbar zu machen, daß er nicht sowohl für sich, als für diesen spielt. Der Unbefangene wird schwerlich zu verkennen vermögen, daß viele der Goethe'schen Regeln damals eine wahre Wohlthat für die Schauspielkunst waren, und wenn einige andere, besonders durch Uebertreibung, ihr nachtheilig wurden, so fragt es sich doch, ob sie nicht zum Theil noch so lange brauchbar für eine Vorschule des Schauspielers sein dürften, als er noch nicht reif für den zweckmäßigen Gebrauch seiner Freiheit ist. Jedenfalls wurde das, was in den Goethe'schen Regeln als akademische Einseitigkeit zu bezeichnen ist, als Correctiv der schlottrigen Auswüchse des verflachten Naturalismus von diesem hervorgerufen.

Goethe's Directorat wurde durch die Intriguen einer Parthei zu Falle gebracht, an deren Spitze die Favoritin des Herzogs, die zur Frau von Heigendorf beförderte Schauspielerin Karoline Jagemann stand. Der erste Schritt dazu geschah durch die Ernennung des Oberhofmarschalls Graf von Edeling zum Mitgliede der Intendanz (1813), von der Goethe übrigens gar nicht Notiz nahm. Um so mehr wurden

die Gegner gereizt. Der Hund des Aubry sollte dann endlich den Anlaß zum Sturz des größten Dichters der Deutschen geben. Man bestimmte den Großherzog, die Aufführung dieses Stücks anzubefehlen, in dem ein dressirter Hund die Hauptrolle hatte. Goethe lehnte dies unter Berufung auf die Theatergesetze ab. Der Pudel ward aber hinter seinem Rücken verschrieben und die Vorstellung angesetzt. Goethe erschien auf der Probe, doch nur um zu erklären, daß er mit einem Theater, auf welchem ein Hund spiele, nichts mehr zu thun habe, worauf dann der Großherzog seine Enthebung als Intendant des Theaters verfügte. Der Großherzog hätte den Anlaß, eine ihm mißliebig gewordene Direction zu beseitigen, nicht unglücklicher wählen können.

Von den schauspielerischen Talenten, die sich an dieser Bühne ausbildeten, sind, außer der schon erwähnten Karoline Jagemann, vor Allem die der Kunst schon so früh (1797) durch den Tod wieder entrissene Christiane Neumann zu nennen, die sich 1793 mit dem Schauspieler Becker verheirathet hatte, sowie Voß, dessen Gattin, eine geborne Porth, ausgezeichnet im Soubrettenfach war, doch auch große tragische Rollen vorzüglich spielte, Malcolmi und dessen Tochter Amalie, die später den uns als Dichter bekannten P. A. Wolff heirathete, Graff für Charakterrollen, Genast für komische Alte, Beck für niedrig komische Rollen. Später als Wolff (1804), trat auch Karl Unzelmann noch hinzu.

In Berlin hatte Theophil Döbbelin, der inzwischen bei Ackermann und hierauf bei Schuch gespielt hatte, sich 1767 neben dem letzteren ein zweites preußisches Privilegium erwirkt. Er war dem finanziellen Ruin schon nahe, als ihn der glückliche Griff nach Lessing's Minna von Barnhelm noch davor rettete. Obschon er sich ausdrücklich verpflichtet hatte, Schuch keinen Eintrag zu thun, schlug er zuletzt doch sowohl ihn, als das französische Schauspiel unter Bergé in Berlin aus dem Felde, und zwar hauptsächlich dadurch, daß es ihm gelang, die Tragödie in Aufnahme zu bringen. Die Mittel, welche er in Verbindung mit seiner späteren Frau, der heroischen Schauspielerin Neuhof, dabei in Anwendung brachte, waren freilich nicht grade künstlerische zu nennen. Döbbelin war ein rohes, aber starkes Naturtalent, dabei ein Coulissenreißer und wurde von Mad. Neuhof nach Kräften hierin unterstützt. Er fand mit seiner krausen Manier so

viel Anklang, daß er es sogar wagen durfte, den Ugolino zu spielen. Diese Darstellung, ganz nur aus seiner Familie bestehend, erzielte sogar einen großen Erfolg. Gleichwohl wurde Döbbelin zeitweilig aus Berlin durch Koch wieder verdrängt, welcher die Operette in Aufnahme brachte und durch die Darstellung des Götz großes Aufsehen erregte, welche, trotz der Anwesenheit des Dichters,*) als von einem „Dr. Göde" herrührend, angezeigt wurde. Sie wurde auch dadurch epochemachend, daß sie zur Einführung des historischen Costüms anregte. Koch's Tod gab Döbbelin wieder freie Bahn in Berlin. Er erwarb im Einverständniß mit der Wittwe desselben auch noch dessen Concession, unter der ausdrücklichen Bedingung jedoch, beständig eine „vollständige, aus guten und geschickten Mitgliedern" bestehende Schauspielergesellschaft zu unterhalten und die besseren Darsteller der Koch'schen Gesellschaft zu engagiren, sowie sich ohne ausdrückliche Erlaubniß des Königlichen General-Directoriums (des obersten Regierungs-Departements, dessen Sitz damals im königlichen Schlosse war) nicht von Berlin zu entfernen. Es war der erste Act einer durchgreifenden Fürsorge für die Entwicklung des deutschen Theaters in Berlin von Seiten Friedrich II., ja der preußischen Fürsten überhaupt. Es ist aber, wie auch Brachvogel vermuthet, nicht unwahrscheinlich, daß auf diese Bestimmungen Friedrich Wilhelm II. mit eingewirkt und schon hierbei der Einfluß Ramler's und Engel's sich geltend gemacht hat.

Unter den Schauspielern, die hier damals hervortraten, sind vor Allem Karl Wilhelm Unzelmann, Karoline Döbbelin, das Christ'sche, Brückner'sche und Witthöft'sche Ehepaar zu nennen. Die Gastspiele Brockmann's und Schröder's haben zur Hebung des Geschmacks in Berlin unstreitig viel beigetragen. Wichtiger aber noch wurde das 1783 erfolgende Engagement des Schauspielers Joh. Friedr. Ferd. Fleck (geb. 1757 zu Breslau), der wie Iffland auf Wunsch seines Vaters Theologie studirt, sich dann aber der Bühne zugewendet hatte. In das Jahr 1783 fällt auch die erste Erwähnung eines Sommertheaters, welches Döbbelin im Gräflich Reußischen Garten eröffnete, sowie die erste Klage über wucherischen Theaterbillethandel.

Der Tod Friedrich's des Großen hatte die Verwandlung der Döb-

*) So behauptet Brachvogel.

Die Iffland'sche Direction bezeichnet eine der glänzendsten Epochen des Berliner Hoftheaters. Sie würde noch glänzender gewesen sein, wenn Fleck ihm nicht in der Blüthe seiner Kunst, am 20. December 1801, d. i. in demselben Jahre entrissen worden wäre, in welchem das neue Schauspielhaus eröffnet wurde, und später der Krieg nicht so störende Einflüsse ausgeübt hätte. Die Bethmann, Lemm, Gern, sowie die Damen Maaß und Auguste Düring, (spätere Mad. Stich und Crelinger) traten hinzu.

Am 22. September 1814 setzte der Tod Iffland's rastlosem künstlerischen Schaffen ein Ziel. Die Leitung des Theaters fiel in die Hände von Karl Friedrich Moritz Paul Grafen von Brühl, geb. 18. Mai 1772 zu Pforten in der Niederlausitz. Er wurde 1815 zum Generalintendanten desselben ernannt. Seine Direction, die bis 1828 andauerte, schloß sich der Iffland'schen auf's würdigste an. Was ihm an Sachkenntniß fehlte, wurde durch guten Willen und die Fähigkeit ersetzt, die Einsicht Andrer mit Erfolg zu benutzen. Allerdings wurde jetzt, nachdem der preußische Staat so groß aus den Bedrängnissen der Zeit hervorgegangen war, das Theater, welches den Namen des Königlichen Nationaltheaters mit dem des Königlichen Theaters vertauschte, von der Regierung Friedrich Wilhelm III. aus einem ganz anderen Gesichtspunkte angesehen, als zu Engel's Zeit von Friedrich Wilhelm II. „Machen Sie das beste Theater in Deutschland — hatte der Staatskanzler Fürst von Hardenberg zu dem Grafen Brühl bei dessen Ernennung zum Generalintendanten gesagt — und dann sagen Sie mir, was es kostet."

Ed. Devrient hat Brühl den Vorwurf gemacht, das bureaukratische Regiment beim Theater eingeführt zu haben. Dies mag seine Richtigkeit haben; doch wurde auf diesem Wege wenigstens das, was einer so großen Anstalt wie die Berliner Bühne doppelt Noth that, eine straffe Disciplin und das, was Ed. Devrient selbst für so nöthig am Theater hielt, die Einheit der Leitung, hergestellt, ohne daß der künstlerische Geist darunter zu sehr gelitten hätte. Es ist zu viel gesagt, daß Brühl darauf hingearbeitet habe, „diesen Geist in Unmündigkeit zu versetzen". Dagegen sprechen ja schon die Leistungen seines Theaters. Brühl hatte in Ludwig Devrient, geb. 15. December 1784 zu Berlin, gest. 30. December 1832 daselbst, wieder einen der genialsten deutschen Schauspieler gewonnen, der nur seine Kraft nicht genug zu

entwickeln vermochte, weil er sie leider schon frühe durch ein in seine Natur stürmendes Leben geschwächt und gebrochen hatte. Brühl, um ihn zu schonen, konnte ihn daher nur selten in größeren Rollen auftreten lassen, so daß sein ohnedies begrenztes Genie nur wenigen der großen dramatischen Meisterwerke zu Gute gekommen ist. Franz Moor, Shylock, Lear werden zu seinen bedeutendsten Leistungen gerechnet. Auch Cooke in „Partheienwuth" gehört zu seinen größeren Rollen: Richard III. spielte er erst bei schon sinkender Kraft.

Mit dem Engagement des Ehepaars Wolff (1816) wurde die Weimar'sche Richtung auf das Berliner Theater verpflanzt. Diese Vermischung verschiedener Darstellungsweisen mußte zwar zunächst als ein Mißklang empfunden werden, aber andrerseits hat sie sowohl hier, wie anderwärts, auch wohlthätig gewirkt, da sie jede dieser verschiedenen Richtungen zur Einschränkung und Annäherung an die andere nöthigte, sie daher vor allzugroßer Einseitigkeit schützte und wohl auch zu einer völligen Verschmelzung beider führte.

Das Jahr 1817 legte das neue Schauspielhaus wieder in Asche. Der Neubau wurde 1821 mit Goethe's Iphigenia eröffnet, wozu der greise Dichter einen Prolog verfaßt hatte. 1824 fand die Eröffnung des Königstädtschen Theaters, eine Unternehmung des Bankiers Friedrich Cerf, statt. Dies würde den Vortheil gewährt haben, sich hinfort der Posse ganz zu entschlagen. Wenn es doch nicht geschah, so lag wohl der Grund weniger darin, daß man dem neuen Theater Concurrenz damit machen wollte, als daß der König neben der Oper hauptsächlich das Lustspiel und die lachlustige Posse liebte. Als neue schauspielerische Erwerbungen fallen in diese Zeit noch die des Schauspieler Weiß, von Karoline Bauer und Frau von Holtey, geb. Rogée, welche letztere dem Theater leider sehr bald durch den Tod wieder entrissen wurde.

An Brühl's Stelle trat 1828 Wilhelm Graf zu Redern. Er stand der Königlichen Bühne bis 1852 vor. Dem Geschmacke des Königs wurde jetzt mehr noch als früher nachgegeben. Dies mag Vieles bei Graf Redern entschuldigen. Hatte doch Brühl schon nicht wenig darunter zu leiden gehabt. Er mußte es dulden, daß Spontini neben ihm eine fast unbeschränkte Macht eingeräumt erhielt und er gleichwohl für dessen Ausstattungsluxus verantwortlich gemacht wurde. Graf Redern bevorzugte aber auch selbst die Musik. Der einseitigen

Kräfte zu thun; auch übertrugen sie die artistische Leitung fähigen Männern. Auf die Regie von Brandes war die von Reinecke, einem der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit, gefolgt, nach ihm, der 1787 starb, ging sie zunächst auf Thering und Schouwärt, 1789 aber auf Opitz über, der sie bis zu seinem 1810 erfolgenden Tode fortführte. Nun aber übernahm Seconda selbst die Regie. Die glänzendste Zeit war die unter Reinecke, doch behauptete sich die Gesellschaft immer auf einer gewissen Höhe, wie folgende Namen und das beigemerkte Jahr ihres Eintritts in die Gesellschaft beweisen: Franziska Koch (1777), Karoline Henisch (1777), G. F. F. Fleck (von 1777—79), J. Ant. Christ (1779), Sophie Albrecht (1785), Opitz (1789), Frieder. Wilhelmine Hartwig (1796), Ferdinand Ochsenheiner (1797), L. G. Chr. Geyer (1809), Friedrich Helwig (1810), Friedrich Burmeister (1811).

Den größten Vortheil von dem Verhältniß dieser Truppe zum churfächsischen Hofe hatte Leipzig, wo sie abwechselnd mit Dresden spielte, weil sie dort in ihrem Repertoire ganz unabhängig war und zu einer Jahreszeit auftrat, welche Gastspiele der bedeutendsten Darsteller anderer Theater gestattete. So sah Leipzig nicht nur alle Novitäten von wahrer Bedeutung, sondern auch fast alle Darsteller und Darstellerinnen von Ruf, wogegen in Dresden Iffland und Kotzebue das Repertoire völlig beherrschten. Im Ganzen huldigte diese Gesellschaft der von Koch und Ackermann angebahnten Natürlichkeitsrichtung, später trat noch der Einfluß der Schröder'schen und Iffland'schen Schule hinzu. Das bürgerliche Drama fand im Ganzen eine vortreffliche Darstellung. Weniger scheint man zu der des idealen Versdramas befähigt gewesen zu sein.

Im Jahre 1814 legte das russische Gouvernement den Grund zu dem jetzigen Königlichen Hoftheater. Oper und Schauspiel sollten zu einer gemeinsamen Staatsanstalt vereinigt werden. Die Direction wurde einer Commission anvertraut, welche aus dem Polizeidirector Generalmajor von Vieth, aus Karl Borromäus Alex. Steph. von Miltitz, Christian Gottfried Körner und Theodor Winkler bestand. Letzterer wurde mit dem Titel eines russischen Hofraths zum Intendanten ernannt. König Friedrich August verwandelte aber nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft diese Staatsanstalt in eine königliche (Aug. 1815), an deren Spitze er den Grafen Heinrich Vitzthum

von Eckstädt stellte. Hofrath Winkler wurde zum Secretär ernannt. Graf Vitzthum hat sich durch Gründung der deutschen Oper in Dresden und durch die Berufung C. M. von Weber's ein unsterbliches Verdienst erworben. Er war aber auch um das Aufblühen des deutschen Schauspiels bemüht. Neben dem Schauspieler Julius, der kurz vorher gewonnen worden, wurden 1817 noch Wilhelmi, 1818 das Werdi'sche Ehepaar und Auguste Tilly, 1819 Friederike Schirmer, geb. Christ und Louis Pauli engagirt.

1820 übernahm Hans Heinrich von Könneritz die Direction, dem jedoch schon 1824 der Kammerherr Wolf Adolph von Lüttichau in dieser Stellung folgte, der er bis 1861 in Ehren vorstand. Er leitete seine Amtsführung höchst bemerkenswerth durch Ernennung eines Dramaturgen in der Person Ludwig Tieck's ein. Daß dieser einer der feinsten Kenner und Beurtheiler des Dramas und der Schauspielkunst war, wird wohl nur noch selten ernsthaft bestritten. Wohl hat er sich bisweilen, wie alle Dramaturgen, Regisseure und Bühnendirectoren, in der Wirkung eines Dramas und im Geschmacke des Publikums geirrt, oder letzteren auch allzuwenig beachtet, nicht aber um, wie man behauptet hat, dem Publikum seinen Geschmack aufzudrängen, sondern um den des Publikums auf eine gewisse Höhe zu heben. Im Ganzen wird man aber grade die Mäßigung, die objective Unpartheilichkeit, die Selbstentsagung, die Tieck in seinem Amte gezeigt, nicht hoch genug anschlagen können. Aeußerungen, die man nachträglich aus Privatgesprächen an's Licht gezogen, wird man mit Vorsicht aufnehmen müssen, besonders wenn sie seinem öffentlichen Verhalten gradezu widersprechen. Man wird nicht vergessen dürfen, daß er in Dresden mit einer übelwollenden Parthei zu kämpfen hatte, die, so sehr er sie schonte, ihm seine geistige Ueberlegenheit und Vornehmheit niemals vergeben konnte, daß die aufstrebenden jungdeutschen Dichter grade ihn für den Repräsentanten des von ihnen bekämpften Romanticismus ansahen, von dem sie doch größtentheils selbst ihren Ausgang mit nahmen. Daß die Regisseure und Schauspieler Parthei gegen den ihnen vorgesetzten oder, wie sie meinten, aufgedrungenen Poeten und Schriftsteller nahmen, versteht sich von selbst. Die aus diesen Quellen fließenden Ueberlieferungen, wie z. B. die der Hofschauspielerin Karoline Bauer, sind in dieser Beziehung im höchsten Grade verdächtig. Sie, die jedem Lampenputzer etwas Artiges

zu sagen wußte, um sicher zu sein, wegen ihrer Liebenswürdigkeit hinterher von diesem gepriesen zu werden, hat gewiß zu Tieck nur in Anbetung aufgeblickt. Das Repertoire des Königlichen Hoftheaters beweist, daß Tieck niemals den Versuch gemacht, dem Publikum hier eins seiner Stücke aufzudrängen, daß er die specifisch romantische Schule mit Ausnahme Kleist's, der für das deutsche Theater ein dauernder Gewinn geworden, nur wenig begünstigt hat, daß man von Shakespeare während seiner Amtsführung (von 1824—42) nur Lear, Julius Cäsar, Othello, Macbeth, König Heinrich IV., Viel Lärm um nichts und Die Widerspenstige in größeren Zwischenpausen neu aufnahm, und zwar mit Ausnahme von Viel Lärm um nichts mit gutem Erfolg. Das letzte lehnte dagegen dieselbe Clique ab, welche Calderon's Dame Kobold zu Falle gebracht, und zwar zu Gunsten der alten banalen Bearbeitung Beck's unter dem Titel Die Quälgeister, die nach Tieck's Abgange auch wirklich wieder aufgenommen wurde und unter Eduard Devrient und Gutzkow auf dem Repertoire blieb. Erst Dawison führte hier 1854 die Holbein'sche Bearbeitung ein, welcher die Tieck'sche Uebersetzung zu Grunde liegt. Während unter Tieck in 14 Jahren 94 Vorstellungen Shakespeare'scher Stücke stattfanden, erhebt sich die Zahl dieser Vorstellungen in den zehn darauf folgenden Jahren auf 120 — ein Verhältniß von 7 : 10, welches die Anschuldigung illustrirt, daß Tieck Shakespeare allzusehr begünstigt habe. Weil er Bearbeitungen wie die Beck's mit Recht ablehnte, hat man ihm den Vorwurf gemacht, er habe Shakespeare entweder ohne alle Veränderungen oder gar nicht zur Aufführung gebracht sehen wollen. Noch kläglicher sieht es um die Vorwürfe aus, die man gegen Tieck wegen übertriebener Begünstigung des spanischen Dramas erhoben hat. Er fand, als er die Dramaturgie übernahm, auf dem Dresdner Theater Don Gutierre, Das Leben ein Traum, Donna Diana, Das öffentliche Geheimniß schon vor (ebenso die sich an das spanische Drama anlehnenden Stücke: Die Ahnfrau, Die Schuld, Das Bild, Der Leuchtthurm ꝛc.). Er hat nur noch Den Stern von Sevilla, die Dame Kobold und Die Macht des Blutes (von Moreto) hier eingeführt. Man muß, um diese Verhältnisse richtig zu beurtheilen, hiermit vergleichen, was damals in Berlin für die Aufnahme des spanischen Dramas geschah. Hier waren in derselben Zeit Donna Diana, Oeffentliches Geheimniß, Schwere Wahl (nach Calderon), Es ist schlimmer als es war (nach Calderon), Geheime Rache für geheimen Schimpf (nach Calderon), Die Tochter der Luft, Der Stern von Sevilla neu aufgenommen worden. Tieck ließ im Gegentheil alle Richtungen des Dramas und zwar mit einer Nachgiebigkeit zu, die es z. B. Theodor Hell gestattete, die Dresdner Bühne mit seinen Uebersetzungen aus dem Französischen zu überschwemmen.

Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß wenn nach Tieck's Berufung nach Berlin dort der Sommernachtstraum in der altenglischen Bühneneinrichtung mit der Musik Mendelssohn's, sowie Antigone, König Oedipus und noch eine Anzahl altgriechischer Dramen mit annähernder antiker Bühneneinrichtung, ja selbst zwei seiner eignen Stücke: Der gestiefelte Kater und Der Blaubart, theils auf der öffentlichen, theils nur auf der Privatbühne des Königs zur Aufführung kamen, der Impuls hierzu weniger von Tieck, als von seinem königlichen Herrn und Freunde ausging. Wohl rief damals Heinrich Laube in seinem Organe: „Die Zeitung für die elegante Welt" nach der Vorstellung des Sommernachtstraums aus: „Himmel! was habe ich gelernt in der Vorstellung! Ich habe gelernt, daß man mit Dilettantismus in der praktisch angewendeten Literatur unberechenbaren Schaden anrichtet, daß man selbst ein so riesenhaftes Talent wie Shakespeare dem Skandale und zwar gerechtem Skandale preisgeben kann." Das Stück wurde nämlich bei der ersten Leipziger Aufführung (1844) von einer Parthei des Theaters grade so, wie einst Dame Kobold in Dresden, behandelt. Nichtsdestoweniger hat sich der Sommernachtstraum, allerdings mit durch Mendelssohn's Musik und die Ausstattung, bis heute auf der Bühne glänzend bewährt. Insbesondere in Dresden hat kein anderes Stück Shakespeare's, weder in einem einzigen Jahre, noch (bis 1862) in demselben Zeitraum eine gleich große Zahl von Wiederholungen gestattet. Es wurde im ersten Jahr 11 Mal und von 1844—1862 38 Mal wiederholt, während die höchste Zahl eines der übrigen Stücke von 1819—1862 50 nicht übersteigt. Laube konnte sich dieser Thatsache so wenig verschließen, daß er während seiner Direction des Leipziger Theaters den Sommernachtstraum, wenn auch noch immer nur widerwillig, mit Erfolg in sein Repertoire aufnahm.

Nach meinem Dafürhalten war der Einfluß Tieck's auf das Dresdner Theater ein wohlthätiger, und würde noch um vieles wohlthätiger gewesen sein, wenn er nicht durch Kabalen und Krankheit

vielfach gehemmt worden wäre. Gleichwohl ist es unrichtig, daß Tieck sich schon seit Anfang des vierten Jahrzehnts mürrisch vom Theater zurückgezogen habe. Das Dresdner Theater hatte unter Tieck seine wahre Blüthezeit, hier wirkten damals Kräfte wie Julius, Werdys, Burmeister, Karl Devrient, Mad. Schirmer, Julie Gley (spätere Rettich), Karl Becker, Elise Mevius, Ed. Meaubert, Emil Devrient und dessen Gattin, Pauli, Franziska Berg, Friedrich Porth, Karoline Bauer, Karl Weymar, Gustav Räder und schließlich (1841) Marie Bayer, theils neben-, theils nacheinander. Eine edle Natürlichkeit, ein behagliches Zusammenspiel, frei von jeder Effecthascherei, zeichnete damals die Darstellungen dieses Theaters aus. Tieck hatte den größten Antheil daran. Er war um die Erziehung, um die Ausbildung seiner Kräfte bemüht. Selbst Emil Devrient leugnete nicht, von ihm noch gelernt zu haben, Julie Rettich verdankte ihm einen Theil ihrer schauspielerischen Thätigkeit, und Friedrich Haase nennt sich aus einer späteren Zeit noch heute mit Stolz seinen Schüler.

Es darf aber nicht blos dem Abgang Tieck's zugeschrieben werden, daß sich der Ton und die Spielweise an diesem Theater mehr und mehr jetzt veränderte, daß sie sich mehr und mehr den Weimar'schen Grundsätzen annäherten. Es hing auch noch mit dem neuen prachtvollen Theater zusammen, welches Dresden damals erhielt, mit dem Absterben verschiedener, der alten realistischen Schule angehörenden Schauspieler, wie Werdys und Pauli, sowie endlich mit den durch die erleichterten Verkehrsmittel immer mehr überhandnehmenden Gastspielfahrten, welche die Entwicklung des von Gutzkow zwar entschieden bestrittenen, aber doch zugleich unter andrem Namen (dem des Matadorenthums) von ihm wieder anerkannten Virtuosenthums. Besonders aber mußte der große Ruf, dessen sich die Bühne des Wiener Burgtheaters schon seit den zwanziger Jahren erfreute, zur Folge haben, daß seine den Weimar'schen Grundsätzen vorzugsweise huldigende Spielweise sich auch auf die anderen Theater mit übertrug, was mich dieselbe etwas näher in Betracht zu ziehen nöthigt.

Schröder hatte in Wien, wo bisher eine seltsame Mischung gespreizter Affectation und brutaler Natürlichkeit geherrscht hatte, den Sinn für das Charakteristische und eine schöne, edle, warme Naturwahrheit geweckt und gefördert. Er war darin von Brockmann,

Müller, Lange, Weidner, Madame Sacco, Mademoiselle Nanny Jacquet, spätere Adamberger, gut unterstützt worden. Das höhere Lustspiel war nach dem Urtheile Meyer's sehr gut, das niedere vollkommen, das Trauerspiel befriedigend, mehr im Einzelnen jedoch, als im Ganzen. Es war zu gedehnt. Man verstand sich hier noch am wenigsten von der französischen Manier zu befreien. Brockmann, der nach Schröder's Abgange zur Direction berufen ward, that zwar sein Bestes, das Beispiel desselben weiter fruchtbar zu machen, er scheiterte aber an dem Widerstande des Ausschusses. Der Tod Joseph II. führte dann eine der italienischen Oper zugeneigte Geschmacksrichtung herbei, die finanziellen Nöthen des Unternehmens thaten das Uebrige. Im Jahre 1794 wurde das Burgtheater wieder verpachtet, und zwar an den Hofbankier Braun, als Vicedirector desselben. Des Versuchs, durch A. von Kotzebue eine neue Blüthe des Schauspiels herbeizuführen, ist schon gedacht worden. Er scheiterte ebenfalls wieder an den Kabalen der Schauspieler. Doch hat auch er sich damals, besonders durch die Anstellung von Frau Sophie Stollmer, der späteren Sophie Schröder, manche Verdienste erworben. Diese große Schauspielerin, welche, am 23. Februar 1781 geboren, die Tochter des Schauspielers Bürger war, trat zum ersten Mal bei der Tilly'schen Gesellschaft 1793 in Petersburg auf und heirathete nur zwei Jahre später den Schauspieldirector Stollmers in Reval. Von diesem geschieden, vermählte sie sich 1804 mit dem Tenoristen Schröder; später auch noch mit dem Schauspieler Kunst. — Das neue Jahrhundert sollte aber große Veränderungen in dem am Burgtheater herrschenden Geiste bewirken. Die Gebrüder Stephanie hatte endlich der Tod zur Ruhe gebracht. Grade jetzt, wo die Anhänger der alten französischen Geschmacksrichtung ausstarben, wurde wieder der Grund zu einer ähnlichen Richtung gelegt. Das Collin'sche Römerdrama ist weniger Ursache, als Folge dieses veränderten Geistes, der auf von Frankreich ausgehende Geschmackseinwirkungen zurückzuführen ist. Schreyvogel, der 1802 zum Theatersecretär ernannt worden war und zwei Jahre in Jena im Umgange mit Schiller verbracht hatte, wirkte zugleich im Geiste der Weimar'schen Ansichten und Schule. Er förderte nicht nur Collin, sondern führte auch mehrere Schiller'sche und Goethe'sche Stücke auf der Bühne des Burgtheaters ein. Als er 1804 dasselbe wieder verließ, war die neue Richtung schon so in Fluß gekommen,

daß es hierzu zunächst seiner nicht mehr bedurfte. Nun aber trat der Einfluß der Romantiker hinzu, welche, wie wir gesehen, grade in ihrer extremsten Richtung so rasch Boden in Wien gewannen. Schreyvogel selbst war von ihnen so eingenommen, daß er Grillparzer noch mehr in die Bahn des Romanticismus hineindrängte. Er war 1817 auf's Neue zum Secretär des Hofburgtheaters ernannt worden. Die artistische Direction wurde fast ganz seinen Händen vertraut. Er hat Alles gethan, um dieselbe, so weit es in seiner Natur und Macht lag, zu einer Epoche des Glanzes zu machen. Es ist ihm sogar gelungen, wieder eine neue Schule der Schauspielkunst zu begründen. Bei dem Bestreben, die Weimar'sche Schule weiter zu führen und zu entwickeln, und bei seiner Vorliebe für das spanische Drama war eine einseitige Richtung fast unausbleiblich. Schreyvogel wollte zwar die Spanier eben so wenig wie Shakespeare unverändert auf der Bühne zulassen. Allein der schädliche Einfluß der ersteren auf die deutsche Schauspielkunst lag nicht sowohl in dem Abweichenden der Sitten und Weltanschauung, als in der sprachlichen Form und Behandlung, die sie dem Drama gegeben, an denen Schreyvogel und die von ihm begünstigten Bühnenbearbeiter des spanischen Dramas doch grade festhielten, und die auch von deutschen Dramatikern wie Müllner, Houwald, Grillparzer, Zedlitz nachgeahmt wurden. Goethe hat Calderon den theatralischesten aller dramatischen Dichter genannt und in Bezug auf Kenntniß der Bühne weit über Shakespeare gestellt. Dieses Urtheil, welches oft wiederholt worden ist, würde, falls es ganz richtig wäre, doch nur beweisen, daß sich das Theatralische nicht immer mit dem Dramatischen deckt. Nicht als ob Calderon nicht auch ein großer dramatischer, ja tragischer Dichter gewesen wäre, aber kaum noch ein Andrer hat wie er einen so großen Mißbrauch von den musikalisch-lyrischen Elementen der Sprache und Rede zu declamatorisch-theatralischen Zwecken gemacht. Seine Reflexionen und Erzählungen nehmen sich nicht selten gradezu wie eingelegte Arien und Musikstücke aus. Für die Recitation des deutschen Dramas mußte aber schon die Verwendung der kurzen Trochäen verhängnißvoll werden, die zu einem musikalischen Vortrage einluden. Es war ein Glück, daß das Prosalustspiel ein Gegengewicht gegen diese Verlockungen bot, was nicht nur die neue musikalische, gesangsartige Vortragsweise auf das ernste und Versdrama einschränkte, sondern auch überhaupt verhinderte, daß dieselbe allzusehr zur Manier ward. Es bildete sich aber doch damals das Vorurtheil aus, daß für den Vers und das höhere Drama der natürliche Ton der Rede nicht ausreichend sei. Man glaubte, daß die ideale Erhebung des Tons, welche beide unzweifelhaft fordern, mit der Natürlichkeit desselben nicht verträglich sei, so daß der Schauspieler, wenn er Verse sprach, ein anderer Mensch als derjenige glaubte werden zu müssen, der sich in Prosa ausdrückte. Diese Unnatürlichkeit des Tons, der nun bei einzelnen Darstellern meist nur aus dem Halse, nicht aus dem Herzen, der Leidenschaft, der Empfindung, der eigenthümlichen Natur des darzustellenden Charakters kam, wurde zu einem der hauptsächlichsten Merkmale des hohen Stils im Drama gemacht. Selbst noch heute liegt ein großer Theil unserer im Uebrigen naturalistischen Schauspieler hier im Bann der sich dadurch ausbildenden Tradition. Sie sind natürlich im Lustspiel und im Prosadrama und werden unnatürlich und conventionell, sobald sie einen Vers in den Mund nehmen. Der Schauspieler soll aber im Versdrama grade so natürlich sein wie im Lustspiel, nur seine Natur soll sich erhöhen, wie es der Charakter der darzustellenden Person und Situation und der Charakter der darzustellenden Dichtung fordert.

Diese conventionelle musikalische Vortragsweise hat sich nun aber vorzugsweise unter dem Einflusse Schreyvogel's ausgebildet. Die Schauspielerin Rettich (geb. Gley), von der Tieck, ehe sie 1830 nach Wien ging, sagen konnte: „Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Natur", hatte nach dreijährigem Aufenthalte daselbst so viel von diesem Vorzuge eingebüßt, daß man darüber in Dresden ganz betroffen war. Später artete die Vortragsweise dieser großen Darstellerin in ihren musikalisch malenden Neigungen so zur Manier aus, daß man von ihr spottweise sagte, sie sei bei den Worten: „Ich liebe dich bis in das Grab" mit ihrer Stimme selbst bis in dieses herabgestiegen. Ganz frei von derselben waren in der Tragödie in Wien wohl damals nur Wenige. Hiervon abgesehen, bot das Burgtheater freilich ein Ensemble, wie es in Deutschland sonst nirgend zu finden war; Ochsenheimer, Korn, Koberwein, Costenoble, Töpfer, Kettel, Anschütz, Wilhelmi, Fichtner, Ludwig Löwe, Sophie Schröder, Sophie Müller, Julie Rettich, Karoline Müller, Therese Peche gehörten ihm an. Das Hofburgtheater wurde damals zur ersten deutschen Bühne ge-

eingesetzten Commission die Geschäfte der Intendanz an des kranken Seeau Stelle übertragen, der zwölf Tage später schon starb. Babo erfaßte seine Aufgabe mit Eifer und Ernst. Er erwirkte die Aufhebung des Verbots der vaterländischen Dichtungen, theilte aber mit der früheren Bühnenleitung die Abneigung gegen die Schiller'schen Dramen. Die übermäßige Begünstigung Kotzebue'scher und Ziegler'scher Stücke erklärt sich wohl aus der unerläßlichen Rücksicht auf die Kassenverhältnisse, obschon es grade die Aufgabe eines Theaters, welches Anspruch auf künstlerische Bedeutung erhebt, sein sollte, auch diese Zwecke nur durch künstlerische Mittel zu erstreben. 1805 wurde Babo zum wirklichen Intendanten erhoben. Nur fünf Jahre später war es aber schon dem Oekonomierath Delamotte, sich an seine Stelle zu setzen, gelungen. Dieser verstärkte das Personal durch einige bedeutende Kräfte, von denen das Ehepaar Wohlbrück, Margarethe Lang und deren später als Komiker beliebter Gatte Carl genannt werden mögen. 1812 entstand in dem neuerbauten Isarthortheater eine nicht unbedeutende Concurrenz, besonders nachdem Carl es 1822 übernommen hatte. 1818 wurde das inzwischen erbaute neue Theater eröffnet, welches jedoch 1823 schon wieder abbrannte. Kurz vorher (1817) war Vespermann an Wohlbrück's Stelle getreten, bald darauf in Charlotte Pfeiffer eine junge Kraft für das Tragische und 1820 in Eßlair ein bedeutender Heldenspieler gewonnen worden. Die Intendanz lief damals durch verschiedene Hände, bis sich unter dem 1824 an diese Stelle tretenden Freiherrn von Poisl die Verhältnisse wieder festigten. Das wiederaufgebaute Theater wurde 1825 eröffnet. Der Tod Maximilian I. zog bedeutende Veränderungen im Personale nach sich. Auch Charlotte Pfeiffer ging damals ab (1826). Amalie Stubenrauch und Charlotte von Hagn (1826) wurden gewonnen. 1831 trat Sophie Schröder hinzu. Es war die Glanzzeit des Münchner Theaters. Man scheint dies indeß keineswegs Poisl beigemessen zu haben, da er 1833 seiner Stelle enthoben und Küstner berufen wurde. Die finanziellen Verhältnisse des Theaters scheinen dabei mit maßgebend gewesen zu sein, besonders das Ballet hatte ungeheure Summen verschlungen.

Karl Theodor Küstner, geb. 26. November 1784 zu Leipzig, gest. ebenda am 28. October 1864, hatte sich nur aus Liebe zur Sache dem Theater gewidmet und durch die Hebung der Bühne seiner

Vaterstadt, der er in der selbstlosesten Weise von 1817—1828 vorstand, einen bedeutenden Ruf erworben. Hier wirkten unter Anderen die Schwestern Böhler, Frau Miedke, Ferd. Löwe, Genast, Emil Devrient und der als Regisseur von München berufene Wohlbrück in einem trefflichen Ensemble zusammen. Die Leipziger Bühne gehörte damals zu den besten Deutschlands. Gleichwohl scheiterte die Fortdauer dieser Direction, die man auf jede Art hätte festhalten sollen, an dem kleinlichen Geist der Behörde, die die Uneigennützigkeit und Fähigkeit Küstner's nicht zu schätzen verstand. Der Darmstädter Hof, welcher 1830 sein Theater zu reformiren und besonders das Schauspiel zu heben beabsichtigte, allerdings aber auch die finanzielle Seite des Unternehmens verbessern wollte, das durch die bisherige Opernwirthschaft große Opfer gekostet hatte, berief hierzu Küstner, ein Verhältniß, welches von nur kurzer Dauer war, weil der Hof nun plötzlich zu dem System einer übertriebenen Sparsamkeit überging war und der Schwierigkeit, welche mit einer so plötzlichen Umbiegung des Geschmacks nothwendig verbunden ist, nicht genug Rechnung trug. Dies hielt Ludwig I. nicht ab, obschon er Aehnliches, doch mit mehr Einsicht bezweckte, grade Küstner zu berufen, der sich seine Zufriedenheit auch in dem Grade erwarb, daß er ihn 1837 in den Adelstand erhob. Küstner war übrigens in München keineswegs vom Glück begünstigt; grade im Moment seines Amtsantritts wurde Charlotte von Hagn contractbrüchig und 1836 trat auch noch die pensionsfähig gewordene Sophie Schröder von der Münchner Bühne zurück, 1837 starb Vespermann und Eßlair mußte ebenfalls krankheitshalber die Bühne verlassen. — Eduard Devrient behauptet freilich, daß Küstner in München nichts weiter, als den höfischen Bureaukratismus eines Hofintendanten erlernt und ihn die Erhebung in den Adelstand keineswegs nobler gemacht habe. Aber sollte ein Mann, welcher der Kunst durch viele Jahre Opfer gebracht, wirklich von Natur so unedel beanlagt gewesen sein? Franz Grandaur (in seiner Chronik des Münchner Theaters) bestätigt, daß „abgesehen von einer zuweilen lästig werdenden Selbstgefälligkeit" die Küstner'sche Darstellung in seiner Rechtfertigungsschrift „Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung" nie Unwahres enthalte. Nur klagt er, daß Küstner dem Geschmack des Publikums allzusehr nachgegeben, zu sehr auf Kassenerfolge gesehen und sein Gebahren hierbei

allerdings zuweilen den Charakter einer halb ärgerlichen, halb lächerlichen Kleinigkeitskrämerei erhalten habe. Indessen gewann er doch Darsteller wie Jost, das Ehepaar Dahn, Helmine Sulzer, das Ehepaar Schenk und den Komiker Anton Römbock, und was sein Repertoir betrifft, so zeigen sich neben Raupach und der Birch-Pfeiffer, die diese Periode beherrschten, Stücke von Shakespeare, Grillparzer, Schenk, Auffenberg, Halm, Bauernfeld, der Prinzeß Amalia von Sachsen, Raimund und Gutzkow als neu. — Sein Ruf hatte wenigstens damals noch gewiß nicht gelitten, da er 1842 nach Berlin verlangt wurde.

Er soll hier bei seinem Amtsantritte geäußert haben: „Ich weiß sehr wohl, daß ich einen Augiasstall zu säubern habe —" d. h. er fand Zustände vor, die einer Reorganisation dringend bedurften, und vor Allem war ihm, die finanzielle Seite des Instituts in's Auge zu fassen, zur Pflicht gemacht. Küstner mußte daher sehr Vielen sofort als mißliebige Person erscheinen, und seine Persönlichkeit war keineswegs dies zu mildern geeignet. Er mußte gewärtig sein, daß man all seine Fehler und Schwächen an's Licht ziehen und von jeder seiner Maßregeln die Schattenseite hervorheben werde. Ed. Devrient wirft ihm z. B. nichts Geringeres vor, als durch Einführung der Claque und durch Bestechung der Journalistik die Corruption des Theaters in Berlin begründet zu haben — „und that er das, so war's ein groß Vergehen!" Allein eine Stelle in Ed. Devrient's Darstellung läßt mich befürchten, daß bei diesem Urtheile doch etwas persönliche Animosität mit im Spiele gewesen sein dürfte. „Nachdem Seydelmann gestorben — heißt es hier — beförderte er Eduard Devrients Entlassung, welche dieser, um einen Ruf in Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach 25 Dienstjahren jetzt alle Hoffnung aufgegeben, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunstzustände zu erleben." Sollte man aus diesem auf Schrauben gestellten Satz nicht schließen dürfen, daß Ed. Devrient nur seine Entlassung erbat, weil er die ihm nach 25jähriger Dienstzeit nach seiner Meinung zukommende erledigte Seydelmann'sche oder eine ähnliche Stellung nicht zu erlangen vermochte? oder auch deshalb, um einen letzten Trumpf dafür auszuspielen? Denn lange zogen sich, wie die Dresdner Acten beweisen, die Verhandlungen trotz der „Beförderung" Küstner's hin. — Küstner gewann damals in Döring, Hendrichs, Dessoir, Lietke eine Reihe Kräfte, auf die man noch später in Berlin zum Theil

großen Werth gelegt hat. Auch das Engagement der Birch-Pfeiffer, welche nun allerdings ganz in Raupach's bevorzugte Stellung trat, fällt in jene Zeit. — Die vielangefochtene Direction Küstner's erlangte 1851 durch den Rücktritt desselben ihr Ende. Er vermachte dem deutschen Theater den von ihm geschaffenen Bühnencartellverein und den Bühnenschriftstellern die Einführung der Tantième (die, wenn sie auch nach meinem Urtheil in ihren Folgen mehr nachtheilig, als nützlich gewirkt hat, doch jedenfalls gut gemeint war). Später gab er noch die schon oben erwähnte Rechtfertigungsschrift und mehrere Bände einer sehr brauchbaren Theaterstatistik heraus. Der als Retter der durch ihn „heruntergebrachten" Bühne erkorene neue General-Intendant war der Freiherr von Hülsen.

Auf die übrigen Theater, von denen die größeren fast alle, wenn auch nur vorübergehend, eine Zeit des Glanzes hatten, sei es durch das Verdienst einzelner Directoren, sei es durch das zufällige Zusammentreffen einiger ausgezeichneter Talente, ist hier nicht Raum näher einzugehen. Der Soden'schen Direction des Bamberger Theaters ist schon gedacht worden. Es wurde 1810 von Franz von Holbein übernommen, unter dem die 1782 geborene Marie Johanna Renner, Tochter der Eva Brochard glänzte, die, von der Marchand'schen Gesellschaft ausgegangen, eine Zierde der Hamburger und Münchner Bühne (unter Seeau und Babo), besonders in naiven Rollen gewesen war. In Prag hatte Liebich's Regie (von 1792 an) einen trefflichen Zustand der Bühne geschaffen. 1806 wurde er mit der Direction des ständischen Theaters betraut. Hier zeichneten sich Eßlair, Bayer, Polowsky, Tilly, Allram, Schmelka, Wilhelmi und die Damen Liebich, Allram, die beiden Böhler und Karoline Brand (später die Gattin C. M. v. Weber's) aus. Auch Sophie Schröder und Ludwig Löwe gehörten dieser Bühne für kurze Zeit an. 1820 übernahm Holbein die Direction. Er hatte als Guitarrenspieler begonnen, war dann Schauspieler und der Gatte einer Gräfin Lichtenau geworden, welche ihn adeln ließ. Von dieser geschieden, übernahm er die Leitung des Wiedner Theaters zu Wien, dann die des Theaters in Bamberg, brachte hierauf mit Frau Renner zwei Jahre auf Gastfahrten zu, um nun die Direction des Theaters in Hannover (1816) zu übernehmen, von wo er nun eben, immer mit Frau Renner, nach Prag kam, 1825 aber nach Hannover zurückging.

Hier machte der Charakterspieler Paulmann viel Aufsehen, der dann an das Cassler Theater ging, das eben unter Seydelmann seine Blüthezeit hatte, zu deren Herbeiführung besonders Ferdinand Löwe, Rhode, Ludwig Löwe, Gaßmann und Karoline Lindner viel beitrugen. Die letztere glänzte mit ihrem Talent für anmuthige poetische Rollen, mit ihrem vom Herzen kommenden und zum Herzen gehenden Ausdruck auch neben Weidner in Frankfurt a. M. In Stuttgart erzielte die Direction des Intendanten von Wächter einiges Aufsehen, von 1807—1814 und von 1816—20. Hier glänzte damals Eßlair, der 1814 gewonnen wurde, neben den Schauspielern Pauli, Voß, Lambert, Miedke und den Damen Mevius, Brede, Voß. Später (1829) führte die Regie Seydelmann's, sowie die Erscheinungen der Stubenrauch und Peche neuen Glanz hier herbei. — Die Direction Klingemann's in Braunschweig ist schon berührt worden. Er wirkte zunächst 1813 als Regisseur und Dramaturg an der Wolter'schen Gesellschaft daselbst, was 1818 zur Gründung eines Nationaltheaters führte, welches der Hof subventionirte. Klingemann ward Director. Unter ihm glänzten Haake, Günther, Carl und Emil Devrient, Klingemann's Frau und Frau Schmidt. 1826 wurde das Nationaltheater in ein Hoftheater verwandelt, was aber bald zu Reibungen führte. Das Hamburger Theater hatte sich nach Schröder's Abgang nicht wieder erholen wollen, so daß dieser in der Meinung, das Unternehmen retten zu können, noch einmal, aber im ungünstigsten Momente, 1811, eintrat. 1812 übernahm Herzfeld die Direction. 1815 trat Schmidt dazu. Sie hielten so viel als möglich an den Schröder'schen Traditionen fest, ohne doch das dafür Brauchbare, den höheren Schwung und Ausdruck, der der Natürlichkeit Haltung und Styl verlieh, und die auch schon Schröder besessen hatte, von der Weimar'schen Schule abzuweisen. Hier vereinigten sich außer den beiden Genannten Lenz, Jacoby, Gloy, Weiß, Lebrün und die Damen Lenz, Lebrün und Le Gay (die spätere Mad. Dahn) zu einem vorzüglichen Ensemble. 1829 trat auch vorübergehend Emil Devrient mit seiner Gattin hinzu. Wenige Jahre früher war Herzfeld gestorben und Lebrün für ihn 1826—1836 in die Direction getreten. Baison, Fräul. Enghaus, Theodor Döring wurden gewonnen. 1836 trat Mühling in die Direction ein und 1840 der Tenorist Cornet für den

ausscheidenden Schmidt. 1843 eröffnete aber Maurice das Thaliatheater mit gutem Erfolg. 1846 wurde unter Baison und Wurda eine Vereinigung beider Theater versucht. 1849 trat Maurice an Wurda's Stelle. Unter ihm begann Fräul. Würzburg, spätere Madame Gabillon, und Marie Seebach (Niemann) ihre ruhmreiche Laufbahn. Heinrich Marr, einer der trefflichsten Charakterdarsteller, welcher die Regie eine Zeit lang geleitet, ging dann nach Leipzig, wo er unter Dr. Schmidt als Regisseur wieder ein gutes Ensemble herstellte, bei welchem Joseph Wagner, Meixner und die Damen Baumeister und Günther-Bachmann betheiligt waren. Ueber das Immermann'sche Unternehmen, welches eine interessante Episode in der Geschichte des deutschen Theaters bildet, hat das Nöthige schon von mir gesagt werden können.

Die veränderte Richtung des Geistes, welche um die Mitte des Jahrhunderts hervortrat, sollte auf die Theater und die Schauspielkunst nicht ohne Einfluß bleiben. Schon der Bau einiger glänzender Schauspielhäuser, wie das Dresdner, mußte zu einer reicheren Ausstattung, zu einem größeren Toiletten- und Costümluxus drängen. Nun aber trat noch der Realismus der Zeit, der Zug nach dem Ueberraschenden und Pikanten, doch auch nach der größeren Natur- und historischen Wahrheit, der Sinn für das Malerische der Scene hinzu. Das Costüm-, Decorations-, Maschinerie- und Beleuchtungswesen der Bühne nahm einen ganz außerordentlichen Aufschwung. Aber merkwürdig genug, er machte die Bühne nur schwerfälliger. Am meisten trugen hierzu die geschlossenen Zimmerdecorationen mit ihrem reichen Mobiliar und die durchbrochenen landschaftlichen Prospecte bei, die eine rasche Verwandlung der Scene unmöglich machten. Man kam auf die Auskunft des Zwischenvorhangs, und da dieser nothwendig als Uebelstand empfunden werden mußte, so wurden die Dichter wieder zur Vereinfachung des Schauplatzes gedrängt. Dies Alles wirkte aber auch auf den Vortrag und die Spielweise der Schauspieler ein. Das Spiel sollte immer mehr den Schein eines wirklichen Vorfalls gewinnen. Es sollte womöglich nichts von der Absicht auf den Zuschauer verrathen. Die Grundsätze der Malerei wurden immer mehr in Anwendung auf die Bühne gebracht, und wie jene in der Bewegung und Anordnung freier und reicher als die Plastik sein kann, so sollte dies nun auch die Bühnenkunst, sie sollte reicher, bewegter,

und in der Bewegung mannichfaltiger werden und dabei jederzeit malerisch wirken. Doch dies nicht allein. Auch der Dichtung sollte dabei ihr Recht werden, sie sollte zu charakteristischerer, stimmungsvollerer Darstellung kommen. Das Ganze des Zusammenspiels wurde entschiedner in's Auge gefaßt; im Einzelnen aber die charakteristische, auf den Totaleindruck des Ganzen und auf die Natur- und Lebenswahrheit gerichtete Individualisirung. Diese Individualisirungskunst wurde jetzt zur vornehmsten Aufgabe des Schauspielers. Doch erreichten nur wenige wahre Bedeutung darin.

Inzwischen bildete sich dieses Alles doch ganz allmählich, theil- und schrittweise aus schon weil diese neue Richtung mit großen Hindernissen zu kämpfen hatte. Zunächst hielten viele Theater schon wegen der Kosten an der alten einfacheren und daher billigeren Darstellungsweise fest. Dann fehlte es auch an der Freiheit des Geistes, die neue nach ihrer wahren künstlerischen Bedeutung zu würdigen und in ihr zu erfassen. Es geschah meist nur ganz äußerlich, ja selbst roh. Die älteren Schauspieler wollten die ihnen geläufigere und bequemere Spielweise nicht aufgeben, unter den jüngeren fehlte es an Talenten. Die neue realistische Schule war zuerst im Romane aufgetreten. Dickens, Tackeray, Balzac waren dafür epochemachend. Auch die Dorfgeschichte war davon ein Symptom. In Frankreich leitete das Salonstück und das neue sociale Drama diese neue Richtung auf der Bühne ein. In Deutschland traten kurz nacheinander drei Männer für sie auf und hervor, welche sich als Bühnenleiter einen großen Ruf, zum Theil auch wahre Verdienste erwarben: Laube, Dingelstedt, Eduard Devrient. Der letztere ging in seiner Geschichte der Schauspielkunst gewissermaßen als Bahnbrecher voraus, indem er darin für Naturwahrheit und einheitliches Zusammenspiel eintrat und den Idealismus der Weimar'schen Schule, sowie überhaupt den poetischen Idealismus auf der Bühne bekämpfte. Praktisch gingen ihm aber jene beiden anderen Männer voran, die hierzu vielleicht auch begabter als er waren, der sein ganzes Leben in einer engen, pedantischen Auffassung vom Zwecke des Dramas und von dem Verhältniß von Dichtung und Bühne befangen blieb. Praktisch war jedenfalls Laube der weitaus bedeutendste, wenn auch Dingelstedt gelegentlich mehr Schwung, eine größere Tiefe, einen feineren Geschmack zu erkennen gab. Laube übernahm am 1. Januar 1850 die Leitung des Wiener Hofburgtheaters, Dingelstedt am 1. Februar 1851 die Leitung des Münchner Hoftheaters und Ed. Devrient im Oct. 1852 die Leitung des Karlsruher Hoftheaters.

In Wien hatten die Nachfolger Schreyvogel's, Deinhardstein und Holbein, gewissermaßen noch von seiner großen Hinterlassenschaft gezehrt. Das Burgtheater hatte noch immer einen großen Ruf und bedeutende Kräfte, erst kürzlich waren die Wildauer und Dawison noch hinzugetreten. Eine Verjüngung und Consolidirung des Unternehmens war aber gleichwohl geboten. In München hatten nach Küstner's Abgange zunächst Eduard Graf von Yrsch (von 1842—44) und Major August Freiherr von Frays, dieser ohne genügende Sachkenntniß, (von 1844 bis 1851) dem Theater vorgestanden. In Karlsruhe hatte das Theater unter Auffenberg (bis 1849) eine gewisse Blüthe gezeitigt, welche durch die Revolution unterbrochen wurde.

Laube hat sich in seiner Theaterleitung als ein bedeutender Praktiker bewährt. Er erscheint auch als solcher in seinen dramaturgischen Schriften. Dennoch halte ich ihn als Theoretiker noch für bedeutender, was ich schon auszudrücken suchte, als ich sagte, daß seine Geschichte des Burgtheaters und des Norddeutschen Theaters zuletzt auf eine Rechtfertigung und Verherrlichung seiner Theaterleitungen hinauslaufe. Ich finde nämlich, daß er die in diesen Schriften entwickelten Grundsätze, die ich in der Hauptsache theile, nicht so vollständig in der Praxis durchgeführt hat, als er selbst hier zu glauben scheint. Das zwar, was Laube als das Ideal dessen bezeichnet, was er im Burgtheater erreichen wollte: „Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen" — und was er doch selbst nur annähernd erreicht zu haben behauptet, will ich in keiner Weise anfechten. Dagegen bin ich der Meinung, daß er für die Tragödie höheren Styls nicht das gethan hat, was er dafür gethan zu haben glaubt, wogegen er für das Lustspiel, das Conversationsstück und das sociale Drama sicher sehr Fruchtbares und Bedeutendes leistete.

„Für mich — heißt es S. 122 seines Norddeutschen Theaters — ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. — Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt, ich halte es für unseren Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen. — Innerhalb dieser Weiterführung soll unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet sein,

neue Richtungen streng zu prüfen, streng dahin zu prüfen, ob sie der Schauspielkunst wirklich Erweiterungen bieten, und ob diese Erweiterungen unseren Grundregeln widersprechen oder entsprechen. Wenn sie ihnen entsprechen, so sollen sie willkommen geheißen und gefördert werden. Wenn sie ihnen nur nicht widersprechen, so soll ihre Ausbildung nicht behindert, wohl aber sorgsam bewacht werden. Wenn sie ihm widersprechen, so sollen sie abgewiesen werden. Aber auch in dieser Abweisung soll gewissenhaft geprüft werden, aus welchen Quellen sie entsprungen sind. Und wenn diese Quellen werthvoll, dann soll alle Anstrengung gemacht werden, den guten Ursprung gefährlicher Lehren in organische Wege zu leiten, damit die Güte des Ursprungs unserem Principe der Wahrhaftigkeit zur Förderung gereiche. Dies gilt für die Weimar'sche Schule. Ein großer poetischer Inhalt war hier der Ursprung, eine übertreibende Leitung brachte die Gefahr. Die Leitung fand statt in sogenannt antikem Sinn und in conventionell französischen Formen. Der antike Sinn bringt für uns unwahre Motive mit sich, und jene conventionellen französischen Formen beschränken den lebensvoll wahrhaftigen Ausdruck über Gebühr, das heißt über die Art und Kraft der Empfindung hinaus, welche unserem nationalen Wesen zusteht. Bei dieser Weimar'schen Schule aber, der wichtigsten seit Lessing und Schröder, steht es außer Frage, daß die Quelle und der Ursprung höchlichst zu achten sind. Sie bergen einen neuen Inhalt, eine Erweiterung und Erhöhung unsrer Poesie, welche über Lessing hinausreichen. Wenn wir nun die Uebertragung dieses großen Inhalts auf die Bühne für übertreibend und der Wahrhaftigkeit für abträglich halten, dann steht die dramaturgische Aufgabe vor der Frage: Wie kann die gefährliche Lehre guten Ursprunges unserm Principe der Wahrhaftigkeit doch so organisch einverleibt werden, daß sie der Entwicklung des Schauspiels zum Vortheile gereicht? Dies ist bei der Tragödie in's Werk zu setzen. Und nur in der Tragödie bedeutete Weimar viel; im Lust- und Schauspiele bedeutete es nichts. Die Dichtungen Schiller's und Goethe's haben uns höhere Blicke geschenkt, haben Gedanken und Empfindungen populär gemacht, welche den Gebildeten beglücken und selbst den gewöhnlichen Menschen erheben. Diese neu gewonnene Erhebung soll und kann der Bühne erhalten bleiben. Sie bleibt ihr nicht erhalten, wenn in Weimar'scher Manier blos gesangsmäßig declamirt wird. Dabei drängt sich dem Zuhörer der Gedanke auf, daß der declamirende Schauspieler nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ist. Sie wird aber erhalten, wenn der Schauspieler so spricht, daß die Rede erkennbar einem vollen Verständnisse der Worte entspringt. Dies Verständniß entfernt ein leeres oder unwahres Pathos. In Sachen der Erscheinung, welche Goethe in seiner Vorneigung für Plastik so stark betonte, ist gemessene und edle Haltung dankbar aufzunehmen. Diese Haltung und Bewegung soll aber nicht wie ein aparter Selbstzweck auftreten, sondern sie soll sich unterordnen und anpassen. Die innere Bewegung ist mächtiger; die äußere muß ihr folgen. Sie soll ihr nicht unschön folgen, aber auch nicht absichtlich schön, nicht ohne Zusammenhang mit der Seele der Situation, also nicht künstlich schön. Letzteres geschah offenbar in Weimar."

Nach den Eindrücken, die ich von dem Laube'schen Theater in

Leipzig empfangen, muß ich nun aber bekennen, daß er in der Praxis nicht ganz erzielte, was hier in Aussicht gestellt wird. Auch sein Theater litt darunter, daß die Schauspieler im Trauerspiele, besonders im Versdrama, nach einem andern Princip, als in dem übrigen Drama zu sprechen und zu spielen pflegten. Das Gesangmäßige war zwar verschwunden, der Ton auch nicht grade unnatürlich; der ganze Vortrag aber doch um vieles lebloser, formeller, ja conventioneller. Dies lag vielleicht daran, daß Laube im Ganzen mehr Gewicht auf die verständnißvolle Richtigkeit, als auf den charakteristischen Ausdruck der Rede und des Spiels der Tragödie legte. — Decoration und Scenerie stellte Laube mit Recht erst in zweite Linie, vielleicht aber widmete er ihr doch etwas zu wenig Aufmerksamkeit. Was er über die Erziehung des Schauspielers sagt, ist sehr zu beherzigen, wobei ich dahingestellt lasse, wie groß das praktische Verdienst seines Vortragslehrers gewesen ist.

Laube trat im September 1867 vom Burgtheater zurück, dessen Leitung bis 1871 Freiherr von Münch-Bellinghausen (Halm) übernahm. Ihm folgte Dingelstedt. Meixner, Joseph Wagner, vorübergehend Dawison, Gabillon, Marie Seebach, Sonnenthal, Friederike Goßmann, August Förster, Joseph Lewinsky, Charlotte Wolter, Fräul. Bognar, das Hartmann'sche Ehepaar, Fräul. Baudius, Kraftel wurden nach und nach von Laube für das Burgtheater gewonnen und zu dem vorzüglichsten Ensemble vereinigt, das Deutschland damals besaß und in seiner Fortbildung noch heute besitzt. Laube übernahm 1869 die Direction des Leipziger Theaters, die er schon 1871 wieder abbrach, und 1872 die des Neuen Wiener Stadttheaters, welche er mit einer durch die Börsenkatastrophe veranlaßten Unterbrechung bis 1879 fortführte. Obschon auch diese beiden Directionen viel von sich reden gemacht, sind sie doch ohne bedeutendere Nachwirkung geblieben. Laube hatte in beiden Fällen nicht über die genügenden Mittel zu verfügen, um mit so bedeutenden schauspielerischen Kräften als am Burgtheater arbeiten zu können, doch auch noch außerdem mit der Ungunst der Verhältnisse zu kämpfen. In Leipzig lag dies an dem Uebelwollen der höchsten Stadtbehörde und an der feindseligen Haltung der Gottschall'schen Kritik, in Wien an den durch die wirthschaftliche Katastrophe herbeigeführten Zeitumständen. Immer aber hat sich Laube an beiden

Orten in mannichfacher Weise verdient gemacht und zur Ausbreitung der auf Naturwahrheit basirten Richtung sehr beigetragen.

Dingelstedt hatte, als er zur Leitung des Münchner Hoftheaters berufen ward, noch keinerlei Beweise für einen derartigen Beruf zu erbringen vermocht. Gleichwohl gelang es ihm, seiner Direction einen glänzenden Anstrich zu geben. In Dingelstedt war unstreitig ein genialerer Zug, als in Laube und in Eduard Devrient. Aber er äußerte sich doch mehr gelegentlich bei einzelnen ihn besonders anziehenden Aufgaben, als in der consequenten Durchführung eines bestimmten praktischen Princips. Er näherte sich darin Laube, daß auch er das sogenannte Moment der Actualität in der Poesie besonders begünstigte, allein dieser Begriff hatte bei ihm eine ungleich eingeschränktere und geistig vornehmere Bedeutung. Vor allem bevorzugte er aber das classische Drama, sowie er sich überhaupt nur für das Außerordentliche interessirte, auch wenn es nicht grade wahrhaft künstlerischen Zwecken entsprach. Dies trat gleich bei den gelegentlich der ersten großen Münchner Industrieausstellung von ihm angeordneten „Mustervorstellungen" hervor, „dem ersten Versuch, die bedeutendsten Kräfte der Schauspielkunst in einer einheitlichen Darstellung der größten deutschen Schauspiele zur Anschauung zu bringen und dadurch der Nation ein möglichst vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben". Es war einer der großen Blender, mit denen von nun an einzelne ehrgeizige Bühnenleiter die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchten. Ich sage nicht, daß dies damals schon in der Absicht Dingelstedt's lag, jedenfalls aber datirt sein Ruf als ausgezeichneter Bühnenleiter grade von dieser Zeit, obschon sich in diesem Unternehmen doch nur die Unzulänglichkeit seiner Kenntniß des Schauspielwesens documentirte. Denn zu den ersten Schauspielern der Nation gehörten vorzugsweise diejenigen, welche darauf ausgingen, sich über das Ensemble des Stückes zu stellen, und, den verschiedensten Richtungen angehörend, zu prätendiren gewohnt waren, daß Alles sich ihnen unterzuordnen, sich nach ihnen zu richten, grade sie in das glänzendste Licht zu stellen hätte. Sie sollten sich jetzt zu einem Ensemble vereinigen, in dem kein einziger in höherem Maße, als es die Dichtung erheischte, hervortreten sollte, und in dem sie wenigstens theilweise eine mehr oder minder untergeordnete Rolle zu spielen hatten. Zuletzt hat überhaupt jeder Schauspieler nur einen

beschränkten Kreis von Rollen, in denen er wirklich in jeder Beziehung vollendet ist. Ein Darsteller, obschon ausgezeichnet im ersten Fache, giebt hierdurch noch keine Gewähr, daß er es auch oder um so viel mehr im zweiten oder dritten Fach sein müsse. Es wird genug Schauspieler geben, die ihn in ersten Rollen nicht zu erreichen vermögen und ihn doch hier übertreffen. Ich selbst habe die beiden Vorstellungen, die ich damals in München gesehen, gegen das, was ich in Dresden zu sehen gewohnt war, ungenügend befunden. Dazu kam, daß Viele auch noch ganz unerfüllbare Forderungen stellten. Weil jeder Schauspieler auf dem Theaterzettel einen bedeutenden Namen hatte, wollten sie nun auch jedesmal von jedem eine Bravourleistung sehen, was seine Rolle oft gar nicht gestattete. Dies hatte zur Folge, daß vielleicht nur diejenigen einen ganz ungetrübten Genuß hatten, welche nichts davon sahen, als die überschwänglichen Berichte der Partheigänger des Unternehmens. Dingelstedt wurde 1856 in München, wo er eine wahrhafte Beliebtheit am Theater wohl nie recht besessen, plötzlich entlassen und trat ein Jahr später als Generalintendant dem Großherzoglichen Theater in Weimar vor. Hier brachte er ein neues dramaturgisches Experiment, durch welches er neuen Glanz zu verbreiten glaubte, zur Ausführung: Die Darstellung der sogenannten „cyklischen" vaterländischen Historien Shakespeare's. Auch dieses halte ich für ein weit überschätztes Unternehmen. Es wird für die Schauspielkunst zwar immer von Nutzen sein, irgend ein Werk des großen Dichters zu studiren; für eine geschlossene Darstellung der genannten historischen Stücke liegt aber sonst gar keine Nöthigung, auch kein eigentlich künstlerisches Interesse vor, da sie weder für eine solche Darstellung beabsichtigt, noch aus einem und demselben Kunstprincipe geschrieben und von sehr ungleichem dramatischen und poetischen Werth sind. Von den drei Theilen des sechsten Heinrich ist es sogar zweifelhaft, ob sie ganz von Shakespeare herrühren. Besonders sind aber bei dem Dingelstedt'schen Unternehmen die Eingriffe zu tadeln, die er sich bei der Bühnenredaction dieser Stücke erlaubte. Grade in diesem Falle war hierin die größte Enthaltsamkeit und Pietät für das Werk des Dichters geboten, zumal Dingelstedt's Verbesserungen zum Theil nur Verschlechterungen sind, wie namentlich im zweiten Theile von Heinrich IV. 1867 folgte Dingelstedt einem Ruf als Director des Hofoperntheaters

in Wien, eine Stellung, die er 1872 mit der eines Directors des Hofburgtheaters vertauschte, dem er bis zu seinem Tode vorstand.

Eduard Devrient übernahm die Direction des Karlsruher Theaters im October 1852, die bis zu seinem, durch Gesundheitsrücksichten gebotenen Rücktritt, 1870, in seinen Händen blieb. Er entband sich des in ihn gesetzten Vertrauens mit der Gewissenhaftigkeit und dem Pflichteifer, die man von ihm zu erwarten berechtigt war. Daß die Ergebnisse den an diese seine Ernennung geknüpften Hoffnungen nicht ganz entsprachen, lag nicht sowohl an der Beschränktheit der zu seiner Verfügung gestellten Mittel, als in der zu hochgespannten Meinung, die Eduard Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst von seinen Einsichten und Directionsfähigkeiten erregt hatte, sowie an der Enge seines Kunstprincips. Denn für dieses, welches mit Recht das Heil der Schauspielkunst und der Bühne im Ensemble sah, letzteres aber mit Unrecht immer nur mit mittleren Begabungen erreichen zu können glaubte, würde es so großer Mittel ja gar nicht bedurft haben. Devrient beging den Fehler, jede außergewöhnliche künstlerische Begabung und die auf Grund derselben erreichte Virtuosität, welche doch nichts anderes ist, als die unumschränkte Herrschaft über die schauspielerischen Mittel, mit dem Mißbrauch der letzteren für persönliche Zwecke, oder dem, was man zur Unterscheidung von der künstlerischen Virtuosität das speculative Virtuosenthum nennen sollte, zu verwechseln. Er sah mithin in der höheren künstlerischen Begabung und der künstlerischen Virtuosität überhaupt eine Gefahr für die Bühne und rieth, sie soviel als möglich von derselben auszuschließen. Es bedurfte des Versuchs einer solchen Aechtung der schauspielerischen Virtuosität von der Bühne aber gar nicht, um die Virtuosen anzutreiben, dem festen Verband mit ihr zu entsagen. Nicht nur nahmen die Gastspielfahrten immer mehr überhand, nicht nur gewannen sie eine immer größere zeitliche Ausdehnung, nein, einzelne ausgezeichnete Künstler trachteten auch immer mehr darnach, sich ganz auf Gastspiele einzuschränken und ihre Kraft, wenn auch nicht der Kunst überhaupt, so doch einer regelmäßigen Entwicklung derselben zu entziehen und, die einst so heiß ersehnte Stabilität der Bühne wieder aufgebend, das alte Wanderleben in neuer Form zu beginnen. Dies hing mit der immer mehr zunehmenden Sucht nach raschem Erwerb und nach Lebensgenuß und mit der durch die Theaterfreiheit wachsenden Concurrenz der Theater zusammen.

Sie hatten zur Folge, daß der Ausstattungs- und Costümluxus, besonders bei den Frauen, immer mehr wuchs und hierdurch die Corruption beförderte. Es kam jetzt viel mehr auf die Toilette, als auf die Rolle an. Je mehr es für die vielen neuentstandenen Theater an Talenten fehlte, desto höher stiegen die Forderungen der wirklich vorhandenen. Dies hatte ein rapides Wachsthum der Gagen und eine Erhöhung der Einlaßpreise zur Folge. Grade der gebildete Mittelstand wurde hierdurch am schwersten betroffen und vom regelmäßigen Theaterbesuche mehr und mehr ausgeschlossen. Dies wirkte natürlich wieder auf die Theater zurück. Immer mehr schmolz derjenige Theil des Publikums zusammen, welcher ein fortlaufendes Interesse an der Entwicklung des Theaters nimmt und geistigen Genuß in ihm sucht.

Es giebt heute, besonders für das Schauspiel, an den meisten Orten kein Theaterpublikum im Sinne früherer Zeiten mehr, sondern nur eine Menge Leute, welche den Abend auf möglichst vergnügliche Weise zubringen wollen. Dies hat in den großen Städten eine ganz eigne Art von Theaterunternehmungen in's Leben gerufen, die grundsätzlich von jedem regelmäßigen Theaterbesuche absehen, daher kein Repertoire haben, sondern jedes Stück so lange spielen, als es noch Anziehungskraft besitzt, und zwar je länger, je lieber. Die Kassenfrage ist heute die maßgebende selbst noch für solche Theater geworden, welche sich für Kunstinstitute ausgeben. Stücke, wie Autoren, werden fast nur nach den Erträgnissen geschätzt, welche sie liefern. Die Mittel, welche dabei in Anwendung kommen, die Claque und Reclame, kommen dabei nicht in Betracht. Dies Alles hat den Geschmack und das Urtheil in theatralischen Dingen sehr heruntergebracht. Zwar wollen selbst so genaue Kenner unsers Theaters wie Laube diesen Niedergang nicht zugestehen. Man sagt, die Klage über den Verfall der Bühne sei so alt, als diese letztere selbst. Dies ist in gewissem Umfang auch wahr, aber doch nur in einem gewissen Umfang. Grade dieser ist aber hier das Entscheidende. Zu allen Zeiten haben z. B. Schauspieler, die nicht mehr die frühere Anerkennung fanden, Leute, die mit der Zeit nicht fortzugehen vermochten, oder von der ursprünglichen sinnlichen und seelischen Erregbarkeit eingebüßt hatten, oder sich wohl auch in Widerspruch mit der herrschenden Geschmacksrichtung befanden, über Verfall der Bühne geklagt. Aber von diesen Klagen, deren Ursachen ganz subjective sind, sind die-

Wahl, theils mißtrauten sie wohl auch ihrem Urtheil, da in der That das Schicksal eines Stücks auf der Bühne von zu vielen Zufälligkeiten abhängt, als daß diese vorher alle in Rechnung gezogen oder beherrscht werden könnten. Wenn Freiherr von Perfall die an jene Erklärung geknüpften Versprechungen auch nicht ganz gerechtfertigt hat, so hat er doch mehr als den guten Willen dazu gezeigt. Das Münchner Theater hat sich seitdem immer durch eine gewisse Bereitwilligkeit gegen die Dichter ausgezeichnet. Auch hat es anderen Bühnendirectoren hierdurch Anregung zur Nachfolge gegeben, von denen hier nur der General-Intendant des Weimar'schen Theaters Aug. Freiherr von Loën, wegen seiner in dieser Beziehung erworbenen Verdienste, genannt werden möge. Das Wiener Burgtheater hat sich dagegen eine gewisse Kraft der Initiative des Urtheils bei der Wahl der darzustellenden Stücke immer selbständig zu wahren gesucht. Im Uebrigen fiel diese in den meisten Fällen sehr bald wieder den Stadttheatern und anderen privaten Unternehmungen zu. Auch hier hat sich H. Laube große Verdienste erworben; neuerdings aber der Impresario Pollini in Hamburg, wenn auch nur in speculativem Sinne, dieser Aufgabe der Bühne sich zu bemächtigen gesucht und auch Intendant Claar in Frankfurt a/M. eine große Regsamkeit dafür an den Tag gelegt. Es bleibt dabei freilich im Allgemeinen zu bemerken, daß dem Dichter nicht sowohl durch die bloße Aufführung, als durch die charakteristische lebensvolle Darstellung seines Werkes wahrhaft gedient wird, und daß, wie schon Laube sehr richtig bemerkt hat, eine nicht geringe Zahl unsrer neueren Stücke nur wegen des Mangels an dieser letzteren für unhaltbar betrachtet worden sind. Der so überaus abweichende Erfolg derselben Stücke in verschiedenen Städten und Zeiten illustrirt es auf's schlagendste.

In dieser Beziehung verdienen die Leistungen des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters eine anerkennende Hervorhebung. Herzog Georg, welcher nicht nur der Unterhalter, sondern auch der geistige Leiter dieses Unternehmens ist, hat sich um das Theaterwesen unserer Zeit große Verdienste erworben. Er erkannte, daß die eigentliche Bedeutung des realistischen Darstellungsprincips für die dramatische Kunst in der möglichst lebensvollen und charakteristischen Darstellung der dramatischen Werke und ihres geistigen Inhalts durch die allseitigen Mittel der Bühne liege. Er fand, daß die idealistische und

selbst die frühere realistische Schule gleichmäßig ein zu ausschließliches Gewicht auf den auf das Ohr berechneten Theil der dramatischen Werke gelegt hatte, daß der auf das Auge abzielende dagegen keineswegs genügende Beachtung gefunden habe. Und doch handelte es sich hierbei nicht blos um Costüm und Decoration, sondern um die ganze schauspielerische Action überhaupt, die nach dieser Seite noch viel lebendiger zu machen war. Doch auch Costüm und Decoration erschienen ihm keineswegs so gering zu achten, da sie der Belebung der schauspielerischen Action ja dienen, dieselbe erhöhen, charakterisiren und stimmungsvoller zu machen im Stande sind. Es ist keine Frage, daß das Meiningen'sche Theater in dem Bestreben, den auf das Auge gerichteten Theil der theatralischen Darstellung auszubilden, vielfach zu weit ging, daß der rednerische auch bisweilen darüber zu kurz kam; aber es war durchaus unrichtig, wenn man es beschuldigte, seine Wirkungen nur durch die Ausstattung und andere äußerliche Mittel herbeizuführen. Vielmehr hat sich mit der Zeit immer mehr herausgestellt, daß es ihm hauptsächlich und vor Allem um die möglichst lebensvolle theatralische Verwirklichung der dramatischen Werke zu thun war und es insbesondere die in ihnen enthaltenen charakteristisch-stimmungsvollen und malerischen Elemente zum ersten Male ganz herauszuarbeiten und zur Wirkung zu bringen suchte, so daß es den theatralischen Aufführungen überhaupt erst ein vollkommeneres historisches und poetisches Colorit gegeben hat. Doch auch das landläufige Vorurtheil hat es zu widerlegen verstanden, daß die dramatischen Dichtungen unserer großen Dichter, insbesondere Shakespeare's, gar nicht ohne tiefere Eingriffe und Abänderungen mit Wirkung auf unserer heutigen Bühne darstellbar seien. Mit Vergnügen habe ich endlich bemerkt, daß dieses Theater neuerdings dem rednerischen Theile der Darstellung ebenfalls große Sorgfalt zuwendet, was schon dadurch bestätigt wird, daß es mit Erfolg Stücke giebt, die durch decorative Mittel nur wenig unterstützt werden können. Bei allem dem hat es mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Meiningen war weder der Ort, sein Princip in größerem Maßstabe zur Ausführung bringen, noch größere Wirkungen damit ausüben zu können. Beide Ursachen drängten dazu, eine Wanderbühne aus diesem Theater zu machen. Dem wandernden Virtuosenthum wurde so ein wanderndes Ensemble

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a. S.